



**RUI MARQUES DE
ABREU**

**RIR (OU O QUE QUISEREM):
O HUMOR EM *ILUSÃO*, DE LUÍSA COSTA GOMES**



**RUI MARQUES DE
ABREU**

**RIR (OU O QUE QUISEREM):
O HUMOR EM *ILUSÃO*, DE LUÍSA COSTA GOMES**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Ao meu pai, sempre recordado pelo seu sentido de humor, que não pôde
partilhar este momento da minha vida.

o júri

presidente

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Professora Doutora Diana Junkes Bueno Martha-Toneto
Professora Assistente da Universidade Estadual Paulista (S. José do Rio Preto) (arguente)

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Paulo Pereira, a confiança depositada e a disponibilidade incondicional. A sua preciosa orientação, os seus valiosos conhecimentos e conselhos, as suas pertinentes sugestões e correções foram deveras importantes na elaboração desta dissertação de mestrado.

Agradeço à minha mãe e à minha irmã a compreensão sempre demonstrada perante as minhas ausências, em consequência da minha vida profissional.

Agradeço aos meus amigos e colegas, Ana Paula Charruadas, pela troca de ideias, e Carlos Afonso, pelo apoio informático.

Por último, agradeço à Anita, minha companheira de quase vinte anos, por me ter incentivado a concretizar este projeto, há muito desejado.

palavras-chave

Luísa Costa Gomes, humor, paródia, sátira, ironia, *pastiche*, realidade virtual

resumo

Com a presente dissertação, visa-se, em primeira instância, analisar a expressão literária do humor, esclarecendo os conceitos que com ele surgem frequentemente correlacionados, designadamente a paródia, a sátira, a ironia e o cómico. Num segundo momento, esse quadro teórico permitirá examinar os processos de construção do humor no romance *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes. Serão destacados quer o diálogo da narrativa com os seus intertextos nucleares – as comédias *As You Like It*, de Shakespeare, e *L' Illusion Comique*, de Corneille –, quer os seus vetores temáticos fundamentais, procurando demonstrar como em torno deles se agregam três registos humorísticos distintos mas complementares: a paródia, o *pastiche* e a sátira.

Keywords

Luísa Costa Gomes, humour, parody, satire, irony, *pastiche*, virtual reality

Abstract

This dissertation aims to analyze the literary representation of humour by highlighting several concepts to which it is commonly associated, such as parody, satire, irony and comic. This theoretical framework will subsequently underlie the examination of the strategies of humour as used in the novel *Ilusão (ou o que quiserem)* by Luísa Costa Gomes. We will focus on both the dialogue between the novel and its main intertexts – Shakespeare's *As You Like It* and Corneille's *L' Illusion Comique* – and on its the key-themes, so as to argue that three distinct but complementary registers of humour revolve around them: parody, *pastiche* and satire.

ÍNDICE

Preâmbulo.....	9
I. Para uma teoria do humor literário.....	13
1. <i>In limine</i> : humor e literatura	13
2. Uma constelação do para(h)umor: paródia, sátira, ironia, <i>pastiche</i>	24
3. <i>Lector in fabula</i> : a construção colaborativa do para(h)umor	40
II. Um <i>pequeno mundo</i> : a obra de Luísa Costa Gomes	45
III. Rir ou Não Rir: a construção do humor em <i>Ilusão (ou o que quiserem)</i> , de Luísa Costa Gomes.....	57
1. Do <i>theatrum mundi</i> ao mundo como teatro: paródia e (para)teatralidade	57
2. «Educar para a vida»: <i>pastiche</i> e furor pedagógico	88
3. Viver por procuração: uma sátira do simulacro	108
Considerações finais	131
Anexos	139
Bibliografia.....	141

O riso é a alma do mundo.

Luísa Costa Gomes

Preâmbulo

Na presente dissertação, intitulada *Rir (ou o que quiserem): o humor em Ilusão*, de Luísa Costa Gomes, proponho uma leitura do romance dado à estampa em 2009 pela autora, nele procurando salientar a presença assídua do humor, concretizada em registos multímodos que, embora evidenciando nítidas diferenças de funcionamento retórico, podem ser agregados em torno deste conceito-chave: a paródia, a sátira, a ironia, o *pastiche*. A opção por este tema justifica-se, antes de mais, em função de um assumido gosto pessoal pelo riso nas suas múltiplas expressões estético-culturais. Acresce que, embora seja objeto de indagações de natureza múltipla – psicanalítica, antropológica, linguística, retórica, entre outras –, o fenómeno humorístico tem sido mais escassamente abordado em contexto literário, sobretudo no domínio da produção ficcional portuguesa mais recente, onde parece ter-se alojado de pleno direito.

A arte de fazer humor, historicamente mutável, tem conquistado gradual visibilidade cultural e artística. Algo paradoxalmente, os autores portugueses não se têm revelado especialmente propensos à inscrição literária do humor, uma tendência que alguns críticos julgam inseparável da conjuntura política da ditadura que dominou, no século passado, o país durante cerca de quatro décadas. Contudo, mesmo sob a repressão do Estado Novo, a proliferação de anedotas, a voga do teatro satírico ilustrado pela revista *à portuguesa* e a abundante cinematografia nacional dos anos 40 constituem exemplos eloquentes de comédia que sobreviveram à flutuação das modas e à erosão do tempo.

Na opinião de Jacinto do Prado Coelho, o método óbvio para a determinação da originalidade de uma literatura consiste em compará-la com outras literaturas nacionais (Coelho, 1992: 9). Se compararmos a sua emergência insistente nas literaturas inglesa e francesa, ao humor parece, na produção literária portuguesa, ter sido reservado um lugar indiscutivelmente mais modesto, embora ele tenha vindo, progressivamente, a ser eleito como estratégia retórica crucial em textos mais recentes, designadamente a partir da eclosão do sociocódigo pós-modernista no campo literário nacional. Segundo o mesmo autor, a razão explicativa dessa rarefação do registo humorístico parece residir no facto

de “faltar ao Português a capacidade, inerente ao humorista, de se olhar com serenidade, objectivando o que sente” (*ibidem*, 1992: 42). No humor – ou, mais rigorosamente, na falta dele – poderá, assim, rastrear-se um dos critérios de originalidade literária portuguesa.

Se atendermos ao poder que o humor exerce sobre o leitor – da diversão à crítica, passando pela reflexão –, não admira que alguns autores contemporâneos a ele recorram, aclimatando-o a múltiplos géneros literários. É, por outro lado, evidente a sua radicação histórica e contextual, porquanto, não raras vezes, o humor extrai a sua matéria-prima do húmus social em que se enraíza.

Escolhi, como objeto de análise desta dissertação, o romance *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes, por considerar que ele constitui uma narrativa exemplar do funcionamento pragmático e retórico-estilístico do humor em contexto ficcional. Com a *close reading* do romance, pretendi, por outro lado, articular a problematização teórico-crítica de conceitos relacionados com a expressão literária do humor – como a ironia, a paródia, a sátira ou o *pastiche* –, avaliando quer a sua específica incidência no universo ficcional, quer a sua concretização técnico-narrativa no romance em análise.

Este trabalho é devedor de um enquadramento teórico assumidamente eclético, sugerido tanto pela leitura de uma bibliografia geral, nos domínios da teoria e da crítica literárias, como específica, atinente aos conceitos e às manifestações do humor. Esta moldura crítica e metodológica informa a leitura literária posteriormente desenvolvida do romance de Luísa Costa Gomes que, como oportunamente se argumentará, ilustra modelarmente os conceitos problematizados.

A presente dissertação compreende três capítulos aos quais subjaz transversalmente o macroconceito de humor e outros com ele correlacionados. No primeiro capítulo, procuro, numa primeira etapa, proceder a uma abordagem teórico-conceitual do humor literário. Posteriormente, apresento os registos integráveis na constelação humorística, tais como a paródia, a sátira, a ironia e o *pastiche*, cuja confluência, e interseção, será salientada a propósito de *Ilusão*. Através de uma reflexão sistemática em torno das fronteiras do humor literário e

dos conceitos para(h)umorísticos – num percurso analítico que parte da etimologia para se deter, depois, na caracterização do seu *ethos* –, apoiada numa pluralidade de enfoques críticos, pretendo a sua problematização, uma vez que, com reveladora frequência, a sua porosidade relativamente a registos contíguos torna im procedente qualquer distinção inequívoca. Sem negligenciar o papel crucial do destinatário na construção cooperativa do para(h)umor, este capítulo insistirá ainda nas expectativas do escritor em relação ao seu leitor “modelo”, instigando-o a decodificar a intenção que preside ao uso desses mecanismos humorísticos na obra literária. O repertório de críticos e estudiosos selecionado é, segundo julgo, suficientemente representativo, permitindo construir uma teoria eclética do humor em literatura.

No segundo capítulo da dissertação, proponho uma breve incursão no *pequeno mundo* ficcional de Luísa Costa Gomes, acentuando o seu polimorfismo em termos modais e genológicos e o seu amplo espectro temático, traços que permitem singularizar a criação literária da autora. Procurarei destacar as linhas ideológico-temáticas e os aspetos processuais e técnico-compositivos mais recorrentes na sua obra.

No terceiro e último capítulo, abordo a presença e polifuncionalidade do humor no “romance-teatro” *Ilusão (ou o que quiserem)*, partindo de um enfoque triádico – paródia, *pastiche* e sátira – sustentando pela estratégia conglutinante da ironia.

Partindo da genealogia literária da metáfora barroca do *theatrum mundi*, procuro demonstrar como Luísa Costa Gomes atualiza, parodiando-o, esse *topos* no romance selecionado. Neste âmbito, avultam quer o premeditado jogo intertextual com duas comédias de autores consagrados da literatura dramática ocidental – *As you like it*, de Shakespeare, e *L’Illusion Comique*, de Corneille –, quer as copiosas remissões temático-formais e culturais para o universo do teatro e das artes performativas. Assente no dialogismo inter- e architextual, o humor culto de *Ilusão* pode considerar-se emblemático do posicionamento ambivalente do texto pós-moderno em face da tradição: reivindicando uma linhagem, não é raro que, logo de seguida, parodicamente a conteste.

Sob a perspectiva do agora *mundo como teatro*, abordo, depois, a vida real ou *First Life*, figurada no casal que protagoniza o romance: um homem aspirante a ator profissional e uma mulher, professora, dominada pelo furor pedagógico, emissária caricatural de uma pedagogia do absurdo expressa no *pastiche* da gíria do “eduquês”. Estas reflexões centrar-se-ão na sátira à relação possível entre a vida real e a vida virtual ou *Second Life*, ambas dominadas pelas tecnologias de informação e comunicação que, na vida contemporânea, reconfiguram drasticamente as relações interpessoais e afetivas. Convocar-se-ão, sempre que revestirem pertinência analítica, as leituras da contemporaneidade formuladas por Zygmunt Bauman ou Pierre Lévy.

Esta dissertação pretende, portanto, constituir um contributo oportuno e relevante para a abordagem da presença e usos do humor na narrativa portuguesa contemporânea. Acredito que, por ser assunto sério, a ele se deve dedicar diligente atenção crítica. Porque, para além do pão e do vinho, é preciso que o humor esteja também sobre a mesa da mítica casa portuguesa.

I. Para uma teoria do humor literário

1. *In limine*: humor e literatura

*O humor produz um riso que vem do coração*¹.

(Thomas Mann, 1996: 175)

O presente capítulo constitui uma abordagem preliminar do conceito de humor e noções correlativas, enquanto núcleo ideotemático e retórico polarizador de *Ilusão (ou o que quiserem)* de Luísa Costa Gomes. Esta abordagem permitiu deduzir os seus mecanismos e as suas variedades de manifestação, em contexto literário, associando-o, sempre que possível, ao cómico e ao riso. Pretendo, então, proceder à problematização de conceitos adstritos ao humor, pertinentes para a análise do romance que constitui o *corpus* central da presente dissertação – paródia, sátira, ironia e *pastiche* –, apoiando-me na abundante reflexão teórica que sobre o assunto tem sido desenvolvida.

A partir do seu sentido etimológico e da sua definição (necessariamente tentativa e provisória), interpretá-los-ei, identificando parentescos e dissemelhanças, salientando algumas particularidades que singularizam cada uma das modalidades em análise, em função da sua incidência no romance *Ilusão (ou o que quiserem)* e da sua consequente produtividade hermenêutica.

Concluirei este capítulo com uma síntese do *ethos* subjacente a cada um destes conceitos.

Não é minha intenção reconstituir a linhagem histórica ou retratar a evolução semântica e pragmática dos conceitos de humor e suas ramificações, mas sim problematizá-los num quadro teórico-conceptual, enfatizando aqueles que mais evidente interesse operativo revelam em relação ao *corpus* de referência, que serão, posteriormente, objeto de exemplificação e análise.

¹ Tradução da fonte francesa: “l’humour produit un rire qui jaillit du fond du cœur”.

Partindo do pressuposto de que *Ilusão (ou o que quiserem)* constitui um romance de inequívoca tonalidade humorística, pretendo comprová-lo, de acordo com o seguinte roteiro interpretativo:

- quais os mecanismos de humor a que recorre a autora na obra e como é produzido o discurso humorístico?

- qual a importância e a intencionalidade estético-literária, semântico-pragmática e ideológica dos mecanismos humorísticos no contexto ficcional da narrativa?

- qual é o papel do leitor na percepção e na compreensão desses mecanismos humorísticos e que efeito(s) provoca(m) nele?

Convém, desde já, ressaltar que, por vezes, os conceitos se interpenetram e as fronteiras nocionais entre eles se diluem, originando instâncias de hibridismo², sobreposições e até falsas sinonímias, resultantes de linhas divisórias pouco definidas, porquanto nenhum deles constitui uma categoria estanque. Tal facto impede, pontualmente, que haja consenso no uso terminológico rigoroso dos conceitos, mesmo porque o seu sentido corrente e não especializado subsiste em concurso com a sua aceção literária.

Para além disso, deve ter-se sempre presente a evolução natural dos conceitos, ao longo da história literária, e a sua apropriação por outros domínios artístico-intelectuais, o que originou o alargamento semântico-conceptual de alguns que, até então, revestiam uma aceção mais restrita, em função do emprego que lhes foi dado em determinados períodos históricos. Daí que, da antiguidade à contemporaneidade, os teorizadores que refletiram sobre estes conceitos tenham vindo a redefini-los. Mas se, por um lado, a pluralidade de perspetivas concetuais pode ser inibitória de um consenso, por outro, essa diversidade amplia o valor descritivo das distintas categorias, dando conta da especificidade semântico-pragmática de cada texto literário particular, bem como do investimento interpretativo solicitado ao leitor.

Sob o ponto de vista etimológico, a palavra humor deriva do nome latino *humor*, *humoris* que significava “líquido, humidade”, em especial a água que nascia da terra. É atribuída ao médico grego Hipócrates (séc. V a. C.) a “teoria

dos humores”, em função da qual o equilíbrio ou desequilíbrio entre quatro líquidos (sangue, bílis negra, bílis amarela e fleuma), quatro órgãos (coração, baço, fígado e cérebro) e os quatro elementos cósmicos (ar, terra, fogo e água) determinaria o estado de espírito e o temperamento individual, traduzindo-se no bom ou mau-humor. É no século XVIII, com o advento do Romantismo, que o conceito de humor adquire a aceção estética e já não expressamente fisiológica, como foi referido anteriormente, apesar de evidenciar ainda um sentido restrito. Só nos séculos seguintes o conceito irá expandir-se, tornando-se polissémico pela sua aplicação a vários géneros literários e artísticos. Louis Cazamian, crítico literário da Academia Francesa, descreveu-o como “uma modalidade especial de gracejo” que tinha “mais a ver com seriedade do que com alegria” (*apud* Machline, 2004: 471-472).

O humor é um ato intelectual que envolve talento no processo criativo do humorista e requer uma atitude distanciada face ao seu objeto, para que o seu propósito seja concretizado. Geralmente, o alvo do humorista é o outro e não ele próprio. O humor decorre também da interação de vários mecanismos generativos e da capacidade interpretativa do recetor/leitor. Tendo por base o quotidiano, o homem tem usado o humor, de forma oblíqua e transversal, nas suas diversas manifestações artísticas, quer se trate de música, pintura, literatura, escultura ou cinema, visando o divertimento ou, mais especificamente, o riso³.

Consequentemente, o humor tornou-se objeto de estudo das ciências sociais e humanas, tais como a sociologia, a psicologia, a antropologia, a história, a linguística, as ciências da comunicação ou a filosofia, sempre em função dos indivíduos e dos valores da sociedade a que pertencem, isto é, do código de conduta moral que regula cada cultura. Caso o homem se mantivesse no estado de anomia, o humor não teria a pertinência que atualmente reveste.

O interesse pelo humor remonta a Platão, que o estudou na sua vertente filosófica, prolongando-se a sua inquirição teórica até à contemporaneidade. Ora,

² Esse hibridismo ou permeabilidade intercomunicante revela-se nos conceitos tradicionais de ironia paródica, paródia irónica, sátira paródica, paródia satírica, *parostiche*, *pastiche* irónico, etc.

³ Riso deriva do latim *risus*, *us* e significa ação ou efeito de rir; *p. ext.* atitude de escárnio, de desprezo para com alguém ou alvo; zombaria (Houaiss, 2003: 3188). Registe-se que, apesar de o riso e o humor serem exclusivamente humanos, porque são pertença de uma sociedade, se verifica uma diferença entre ambos: o riso é causado por fatores químico-fisiológicos e o humor emerge em virtude de fatores “intelectuais” (Ermida, 2010: 31).

esta incidência transtemporal é reveladora de que o humor é recorrente ao longo da história, tendo a sua origem uma dimensão multifatorial que se concretiza de diferentes modos e com graus de intensidade variáveis, em função do seu *ethos*⁴. Assinale-se a influência que o circunstancial quotidiano assume na emergência de textos humorísticos, mesmo quando o motivo radica em calamidades ou tragédias, bem como a sua difusão galvanizante através das novas tecnologias da informação e da comunicação.

Sigmund Freud também não ficou indiferente ao humor, quando, no seu artigo “Der Humor”, de 1927⁵, o considera como fonte de prazer que atenua a dor, facultando o exemplo do comentário de um condenado à forca, numa segunda-feira: “Ora aqui está uma semana que começa bem!” (*apud* Sampaio, 1969: 12). Se, conjeturalmente, a vítima enuncia o prazer humorístico, em face da iminência do trágico, o carrasco e a assistência sentem um prazer cômico (Castro, s. d.: s. p.).

O uso do humor na literatura pode revelar-se transversal a vários géneros, servir-se de múltiplas temáticas e situações, e até polarizar a interação literária, se tal for o propósito perlocutório do escritor. Assim, não me deterei no estudo exaustivo de todas as vertentes do humor literário, nem insistirei em defini-lo, até porque “definir o humor é uma tarefa tão difícil que se diz que a própria tentativa é uma piada” (Ermida, 2010: 10). Mais importante do que defini-lo é compreender as estratégias que agencia e os efeitos que mobiliza.

Na mesma linha de pensamento, Lola Xavier (2007: 57-58) defende que, contrariamente à manifestação do humor no quotidiano, na obra literária torna-se acrescidamente difícil a análise da sua incidência, devido à sua variedade, aos seus processos, aos seus temas e à sua configuração difusa e subtil. Torna-se,

⁴ Linda Hutcheon utiliza o conceito de *ethos* para elucidar o efeito perlocutório visado pelo texto, isto é, o seu propósito comunicacional. Este conceito é expressamente decalcado da teoria da retórica aristotélica que se propõe averiguar a “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (Aristóteles, 2006: 95).

Esta persuasão discursiva decorre de três estratégias: do “carácter moral do orador” (*ethos*); do “modo como se dispõe o ouvinte” (*pathos*) e do “próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (*logos*) (Aristóteles, 2006: 96).

⁵ Freud escreveu este artigo em cinco dias, durante a segunda semana de agosto de 1927 (Jones, 1957: 146), e ele foi lido, em seu nome, por Anna Freud, a 1 de setembro, perante o X Congresso Psicanalítico Internacional, em Innsbruck. Foi publicado, pela primeira vez, no outono do mesmo ano no ‘Almanaque’ psicanalítico de 1928. Foi traduzido para inglês por Joan Riviere em 1928 e a tradução refere-se à edição de 1950.

deste modo, evidente que é difícil circunscrevê-lo, dada a sua complexidade e expressão proteiforme, ainda mais se atendermos à pluralidade das coordenadas religiosas, éticas, axiológicas, ideológicas e mundividenciais que o modelam distintamente, conduzindo à coexistência de diferentes concepções.

Assim sendo, dever-se-á entender o humor como uma arte literária singular que pode indiciar bom ou mau gosto, em função do conteúdo que explora e das estratégias retórico-pragmáticas em que se alicerça, um meio que recorre a dispositivos específicos e a intencionalidades comunicativas e ideológicas que condicionam a tessitura narrativa, como uma “dupla voz’ da escrita” (Pires, 2010: 12). Quando tal acontece, a obra literária é integrável na categoria da literatura humorística que não deverá confundir-se com humor literário⁶, nem com uma literatura subalterna, por estar associada ao riso e, por extensão, à ligeireza, à facilidade e à espontaneidade, fazendo eco da formulação proverbial “Muito riso, pouco siso”. Antes pelo contrário. É em função deste resgate estético da literatura humorística que Isabel Ermida sustenta:

Arrisco-me até a defender que não há boa literatura sem humor – porque aquela versa sobre a natureza humana e esta se manifesta exemplarmente pelo riso. (Ermida, 2010: 12)

Partindo do atrás exposto, considero que o cómico⁷ (tal como o riso) constitui uma subcategoria do humor, embora alguns autores defendam

⁶ Isabel Ermida distingue o “humor literário” (ou “humor na literatura”), que surge em “situações pontuais (...) funcionando como condimentos”, da “literatura humorística”, em que o humor é o “prato principal”. A mesma afirma a persistência, no nosso país, de “preconceitos contra a literatura de humor” (Ermida, 2010: 10-12).

⁷ Henri Bergson considera a existência de três tipos de cómico: **de situação** – “Uma situação é sempre cómica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, podendo interpretar-se alternadamente em dois sentidos completamente diferentes”; **de linguagem** – “Devemos distinguir entre o cómico que a linguagem exprime e aquele que a linguagem cria. (...) [O cómico que a linguagem cria] deve o seu ser à estrutura da frase ou às palavras escolhidas. (...) É a própria linguagem, aqui, que se torna cómica”; **de carácter** – “É cómica a personagem que segue automaticamente o seu caminho sem se preocupar em entrar em contacto com os outros. O riso surge para corrigir a sua distração ou para a arrancar ao seu sonho. (...) Geralmente, são deveras os defeitos de outrem que nos fazem rir – (...) acrescentemos que esses defeitos nos fazem rir mais pela sua *insociabilidade* do que pela sua *imoralidade*” (Bergson, 1991: 65-66, 69-70, 88-91).

justamente o contrário⁸. Além disso, o humor terá ainda de distinguir-se do *wit*, apesar de ambos se encontrarem congregados em torno do registo cómico. Assim, ao carácter linguístico-verbal, hostil e feroz do *wit*, contrapõe-se a natureza tendencialmente situacional, factual, espontânea, tolerante e bem-intencionada do humor. No entanto, atualmente, este tem-se aproximado do *wit* quando, em tom agressivo ou acintoso, explora as fraquezas da natureza humana (Ermida, 2010: 33-36)⁹.

Apesar de o homem ser o único detentor da faculdade do riso, como acentuou Aristóteles, para quem o choro era igualmente catártico, o *ethos* do humor pode ou não ser derrisório (Ermida, 2003: 65). Com efeito, pode provocar o riso¹⁰ ou o sorriso, e, muitas vezes, pode ser utilizado com o propósito de humilhar, denegrir e/ou agredir certos grupos minoritários, quando o propósito é a raça, o sexo, a religião, a cultura, a origem geográfica e a orientação sexual ou política (Xavier, 2007: 54; Ermida, 2003: 35).

O humorista deve, pois, mobilizar instrumentalmente o riso, com vista à transformação e problematização ético-axiológica da ordem social, pois, apesar de se encontrar associado ao humor, o riso pode transcorrer de situações diversas de natureza não humorística, contrariamente ao humor que, invariavelmente, radica na mobilização de capacidades intelectuais, cujo exercício não é universal, quer porque o indivíduo carece de sentido de humor, quer porque, dadas as suas características, se revela menos predisposto a entendê-lo. Sempre que o riso se associa ao humor, este adquire uma tonalidade mais emocional e exprime-se pontualmente, o que poderá facilitar a sua aceitação e compreensão¹¹. Contudo, o humor, definido pela intencionalidade e continuidade,

⁸ A este propósito, refere Schoentjes que “c’est ainsi par exemple que certains voient dans l’humour une catégorie du comique alors que d’autres rangent le comique sous la rubrique de l’humour” (Schoentjes, 2001: 221).

⁹ A palavra *wit* deriva do Anglo-Saxão *witan* e significava “to know”. *The New Shorter Oxford English Dictionary* define *wit* como “the quality which consists in the apt, clever, unexpected or (now specially) humorous expression of thought or juxtaposition of ideas, expressions, etc., calculated to delight an audience” (1993: 3701).

¹⁰ Contrariamente ao conceito filosófico de riso que rebaixa, preconizado por Aristóteles, Henri Bergson defende que, em termos literários, ele é revelador de uma capacidade inteligente e cognitiva sem envolvimento emocional, porque “le rire n’a pas de plus grand ennemie que l’émotion” (Bergson, 1970: 388).

¹¹ Em consonância com a teoria intelectualista do riso, defendida por Henri Bergson, considera-se que as emoções estorvam a produção do riso, o que exigiria uma “anestesia momentânea do coração” (Bergson, 1993: 19).

não converte em prerrogativa obrigatória a gargalhada, até porque nos podemos rir para dentro – optando por não sinalizar paralinguisticamente o riso, apesar de acharmos graça, porquanto ele representa também um produto da experiência social e coletiva –, ou podemos até não rir de todo.

Quando o humor adota um caráter mais ofensivo, deixa de ser risível, dado que ultrapassa os limites do “bom senso” e do “politicamente correto”. Isto deve-se ao facto de o humor ter à sua disposição um amplo espectro de intervenção, podendo dirigir-se a alvos múltiplos. O humorista não se autocensura porque, se o fizer, restringe os seus potenciais destinatários. Daí que muitos profissionais de humor excedam os limites, explorando a controvérsia, recorrendo, muitas vezes, à ironia, ao exagero caricatural, a *clichés*, ao absurdo e ao sarcasmo, alimentando-se do confronto polemizante e cultivando a transgressão. Não obstante, elegem temas que muitos gostariam de abordar, mas não ousam. A este respeito, observa justamente Rui Zink que “o humor vê e diz, mesmo quando é proibido ver e dizer. Mesmo quando é proibido ver e dizer, o humor encontra *forma de ver* – e de dizer o que vê” (*apud* Crespo, 2013b: 233).

Ao longo dos tempos, alguns alvos do humorista consubstanciaram-se em estereótipos nacionais, como é o caso do repertório humorístico português que recorre a alentejanos ou, no Brasil, aos portugueses.

O humor revela muito de nós próprios, da sociedade, da nossa visão do mundo e da nossa interação com os outros, visto instituir-se como espelho da condição humana (des)virtuosa ou “triunfo da liberdade sobre a necessidade dos poderes do espírito sobre as condições da vida” (Sampaio, 1969: 12) que predispõe o “espírito para o cómico” e “pode ser decerto uma arma literária ‘vigorosa’” (Castro, s. d.: s. p.) na construção de uma ética individual ou coletiva.

Quotidianamente, o humor tem repercussões na sociedade, devido à democratização do pensamento individual e à livre-expressão, em contraste com a censura que, noutras épocas, inibia a sua manifestação, embora nem sempre o humorista fique isento de penalização, quando faz humor de mau gosto e ultrapassa as fronteiras socialmente aceites, enveredando pela difamação, pela injúria ou pela discriminação gratuita. É, em todo o caso, o padrão moral da

sociedade em vigor, em constante mutação histórica, que atualiza o humor e as formas de o produzir.

Isabel Ermida refere a existência de vários mecanismos de humor. O humor manifesta-se ao nível da expressão – manipulações formais, através de trocadilhos fonéticos, mimetismos, rima e ritmo, aliteraões e assonâncias, jogos morfológicos e grafológicos e ambiguidade sintática –, e ao nível do conteúdo – manipulações semânticas, através de seleção paradigmática, trocadilhos lexicais, conjuntos e escalas, mecanismos de deslocamento, irregularidades lógicas, recurso ao absurdo (Ermida, 2003: 21, 67-109). A autora considera que um texto narrativo, para ser considerado humorístico, deverá regular-se por cinco princípios estruturadores: oposição semântica, hierarquia, recorrência, informatividade e cooperação (*ibidem*: 227-228).

Embora um texto possa cumprir estes requisitos, não podemos esquecer que a intenção semântico-pragmática da narrativa humorística, visada pelo autor, seja ela divertir, denunciar, criticar, moralizar ou ensinar, só se cumprirá através de um “bom leitor”, de um “sábio leitor”, de um “experimentado leitor”, de um “arguto leitor” (Carvalho, 2010: 12) que domine não só os enunciados com sentido(s) explícito(s), como aqueles que também apresentam significado(s) implícito(s)¹².

É, por isso, fundamental, para a perceção do humor, dominar o saber compartilhado, os princípios reguladores da interação discursiva (princípio da cooperação, princípio da cortesia e máximas conversacionais) e os processos interpretativos inferenciais (pressuposição e implicatura conversacional)¹³. O mesmo se exige deste leitor, quando o autor utiliza a intertextualidade humorística, aludida, citada e/ou parodiada. Aprofundarei, posteriormente, o papel cooperativo do leitor na interpretação da obra literária humorística.

¹² Vergílio Ferreira assume posição contrária, quando refere que “o grande sonho de todo o escritor – se o tiver – será o de nunca encontrar o leitor ‘ideal’. Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí” (*apud* Reis, 2008: 7).

¹³ Entenda-se por **saber compartilhado** o “(conjunto de saberes, conhecimentos e avaliação do mundo, tornando a partilha/troca de actos ilocutórios possível)” (Marques, 2006: 116). “Os **princípios reguladores da interação discursiva** orientam o modo como os falantes se comportam e convencionam a eficácia da interação discursiva” (*ibidem*: 174). “Os **processos interpretativos inferenciais** são mecanismos linguísticos que levam o interlocutor a deduzir, de forma consciente ou inconsciente, uma proposição a partir de uma outra” (*ibidem*: 181).

Para além do aspeto lúdico e frutivo que o determinam, o humor tem a capacidade de *iluminar* as consciências, corrigir ou influenciar comportamentos, minorar efeitos adversos, como a hostilidade ou o *stress*. Isabel Ermida chega mesmo a afirmar que o humor pode representar um paliativo, embora nalgumas situações possa revelar-se desorganizador e disruptivo:

Este mecanismo de escape e libertação também abrange os temas-tabu, cuja exploração viola as regras sociais de decoro, auto-controlo e compostura impostas desde a infância. Aqui se inserem as piadas sexuais, escatológicas e aquilo que em inglês se designa por *sick jokes*, que mais não são do que a transgressão das normas e o rasgar do colete-de-forças que a sociedade impõe ao indivíduo. O “politicamente incorrecto” no humor é justamente a expressão do ultrapassar desses limites. (Ermida, 2010: 11)

O prefácio da primeira *Antologia do Humor Português*¹⁴ (editada em 1969) revela a existência de uma tradição de literatura humorística nacional, apesar de o

¹⁴ É de manifesta relevância a existência de uma antologia do humor português, uma vez que a coleção dos textos que a compõe comprova a existência de uma literatura humorística portuguesa, permitindo também aferir a justa medida de um humor especificamente português, à semelhança do que acontece com outros povos, em especial com o humor britânico que adquiriu “densidade literária em Inglaterra no decurso do século XVIII” (Castro, s. d.: s. p.). Tal é facilmente atestado quando Ernesto Sampaio elenca, sem intenção de exaustividade historiográfica, uma longa lista de autores representativos do humor na literatura portuguesa, desde os Cancioneiros até aos anos 60, passando pela sua presença na imprensa.

O mesmo autor considera que “o humor português foi sempre, salvo algumas excepções raríssimas, arma de combate na esfera política e social, meio de denúncia e de redenção irónica ao absurdo de um sistema variável ao longo dos séculos, mas onde é possível distinguir a permanência de uma trindade muito real e terra-a-terra: Indigência, Opressão, Carnificina. Abortado o humanismo português quinhentista pela acção da censura inquisitorial, combatidas todas as inovações do pensamento, todos os vestígios de inquietação espiritual, todos os reflexos de autonomia intelectual e de desrespeito para com a hierarquia feudal de valores, o humor português, cujas formas burlescas, libérrimas, irreligiosas, inimigas da passividade e abertas ao espírito crítico objectivo e à fecundação intelectual tinham predominado até então, passa a desenvolver-se numa atmosfera de terror e desconfiança, exclusivamente empenhado em esconjurar com todas as suas forças o apostolado sinistro que se tinha abatido sobre este pequeno país. Só em Oitocentos (após dois séculos de eclipse total de todas as expressões vivas da nossa cultura, voltamos a encontrar um dos filões auríferos do humor literário português: a ironia. ‘É a ironia que, fazendo-o livre, o tem feito justo’ (dizia Eça de Queirós a propósito de Ramalho Ortigão). Essa ironia que os nossos cépticos do século XIX souberam elevar a uma categoria estética superior e utilizar para se desintegrarem de uma unidade pobre e cediça, uma unidade que ignorava o homem, regida por arbitrários mecanismos, envolta nas roupagens desbotadas da convenção e da retórica, enleada em simulações frívolas e em astúcias que eles souberam prever

número de obras literárias ficar ainda aquém do que se verifica nos domínios literários inglês ou francês. Esta obra foi reeditada em 2008 por Nuno Artur Silva, numa versão abreviada da Texto Editores, que já inclui autores não literários.

Não obstante o exíguo número de obras de cariz marcadamente humorístico no contexto literário português, destaco alguns autores atuais com obras de orientação expressamente humorística, que Isabel Ermida integra nas “ocorrências de humor na literatura” (*apud* Duarte, 2010: 12), como Aquilino Ribeiro, Almada Negreiros, Vitorino Nemésio, Alexandre Pinheiro Torres, Mário Cesariny, Alexandre O’Neill, António Lobo Antunes, Mário de Carvalho (Castro, s. d.: s. p.) e Luísa Costa Gomes, sobre a qual incide o presente trabalho.

Num inquérito realizado pelo *Jornal de Letras*, em janeiro de 2010, seis escritores de língua portuguesa foram questionados sobre obras ou nomes ilustrativos de humor na literatura. Reveladoramente, apenas três mencionaram autores portugueses. Manuel da Silva Ramos afirma mesmo que “é sintomática a nossa apatia humorística (...). Os portugueses não gostam de rir com os livros. Só gostam de anedotas...” (Ramos, 2010: 13).

Ernesto Sampaio, citando André Breton, defende e confirma a importância do humor na vida e cultura humanas:

Já André Breton chamou a atenção para o facto de estarem mais ou menos condenados a perecer rapidamente todos os sistemas e obras isentas de humor: é que, dados os condicionalismos do inferno e da sensibilidade especificamente modernos, o humor é a única forma elevada de comunicação (a mais rara e difícil) e o único meio de resistir eficazmente ao temporal de loucura que sobre nós desaba assim que saímos à rua. (Sampaio, 1969: 10)

e desencorajar. Essa ironia cujos critérios assentam na suspensão do juízo filosófico e destroem pela base a confiança na própria ordem do cosmos, reduzindo-a sistematicamente ao absurdo. Quanto aos contemporâneos, o leitor não deixará de estranhar a ausência de escritores neo-realistas (com a única excepção de Manuel da Fonseca). Na verdade, o espírito sério estigmatizou-os irremediavelmente, como é próprio de literatos apoloéticos, partidários de um ‘dever-ser’ ideológico, que remetem para as calendas de um futuro nebuloso, como os crentes das religiões, a efectiva vivência das suas aspirações mais profundas e da sua visão do mundo” (Sampaio, 1969: 23-24).

Depreende-se, portanto, das reflexões atrás expendidas, que o humor constitui uma estratégia versátil e multifacetada de complexificação estética da obra literária, ampliando decisivamente o seu horizonte de sentido. Confirma, por outro lado, a capacidade intelectual do escritor ao manusear os expedientes do cômico e do riso.

Constituindo o humor um exercício eminentemente humano, parece-me que ele deverá ser regulado pelo bom senso do humorista, aliando inventiva ficcional e preocupação ética.

2. Uma constelação do para(h)umor¹⁵: paródia, sátira, ironia, *pastiche*

Para a instituição do humor, patenteado ou não pelo texto literário, o escritor pode recorrer a vários mecanismos linguísticos e semântico-formais, nos planos estilístico, fonológico, morfológico, sintático e lexical. É do convívio entre os diversos mecanismos de produção do humor, entendido como processo de coabitação de registos plurais, que a obra literária consolida a sua superioridade estética, tornando a sua descodificação mais desafiadora, mais produtiva e mais universal.

Tal como foi mencionado anteriormente, à macrocategoria do humor literário se associam, com maior ou menor relevância, outros conceitos limítrofes que com ela mantêm afinidades semântico-pragmáticas ou retórico-estilísticas. Serão objeto de reflexão aqueles que surgem mais reincidentemente no romance *Ilusão*, de Luísa Costa Gomes, e que nele mais explicitamente contribuem para a confirmação do seu carácter humorístico. Refiro-me, em particular, à paródia, à sátira, à ironia e ao *pastiche*¹⁶.

Tendo em consideração que as fronteiras entre eles nem sempre se encontram bem delimitadas, o que justifica a sua natureza contaminada e tendencialmente complementar, proponho-me dilucidá-los, com recurso aos critérios que se me afiguram mais pertinentes para a concretização desse objetivo: etimologia, definição e características, dimensão intertextual, vocação

¹⁵ Cunhei este neologismo por analogia com o termo *parairónico* proposto por Lola Xavier, em *O Discurso da Ironia* (2007: 45), aplicando-o aqui ao humor e, não especificamente, aos processos discursivos correlativos do humor.

¹⁶ Considero a paródia, a sátira e o *pastiche* conceitos, termos ou modalidades discursivas e não géneros, como propõem outros autores, atendendo ao seu carácter literariamente transversal e trans-histórico, compaginando-se com textos de índole tipológica muito diversa. José Cândido Martins não considera a paródia um género, mas uma “modalidade discursiva tão antiga quanto a própria literatura” (Martins, 1995: 20-21). Gérard Genette (1982: 41) entende a paródia e o *pastiche* como “práticas hipertextuais”. Linda Hutcheon (1989: 30) afirma, por seu turno, que a paródia constitui mais um género do que uma técnica, porque “tem uma identidade estrutural e uma função hermenêutica próprias”. Paul Aron (2004: 9-47) considera o *pastiche* um género, no seu estudo “Naissance du genre pastiche”. Ainda a este propósito, convirá relembrar a distinção teórica entre modos e géneros literários, recorrendo a Carlos Reis e a Vítor Aguiar e Silva, cujo entendimento partilho. Os modos (narrativo, lírico e dramático), apreendidos como uma visão do mundo, designam categorias “meta-históricas” e “universais”, atualizadas em vários géneros (conto, romance, novela...), concebidos como categorias “históricas”, porque dependentes do contexto histórico e sociocultural: uns desaparecem, outros mantêm-se ou combinam-se e outros (res)surgem (Reis, 1994: 188-189, 236; Aguiar e Silva, 1990: 385-401).

mimética (com ou sem diferenciação), autorreflexividade¹⁷ e *ethos*, na aceção que ao termo atribui Linda Hutcheon¹⁸.

À semelhança do humor, convém, igualmente, clarificar os conceitos com ele correlacionáveis – paródia, sátira, ironia e *pastiche* –, estabelecendo as fronteiras etimológicas e concetuais que os aparentam ou os distanciam, mas que, usados em comunhão, *contaminarão*, tal “como a radioactividade” (Ramos, 2010: 13), o universo textual e a sua vocação pragmática.

A etimologia destes conceitos torna manifesta uma ampla diversidade de origens. Paródia deriva do grego *parōdía* e significava “imitação bufa de um trecho poético, paródia” (Machado, 1989: 313). O *Dicionário Houaiss* refere que paródia é uma “obra literária teatral, musical, etc. que imita outra obra ou os procedimentos de uma corrente artística, escola, etc., com objectivo jocoso ou satírico” (Houaiss, 2003: 2768).

Daniel Sangsue, partindo dos dois sentidos do prefixo – “le long de” e “à côté” – realça a ambiguidade etimológica que sinaliza, simultaneamente, proximidade e distância, permitindo deduzir que:

(...) la parodie soit comme un chant qui se développerait *en parallèle* a un autre, simplement décalé par rapport à lui, soit comme un chant véritablement à côté, déplacé, faux, un “contre-chant” qui détonnerait par rapport au chant original. (Sangsue, 2004: 83)

Sátira provém do latim *satyra* ou *satira*. No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, José Machado designa-a como “prato com toda a espécie de

¹⁷ Linda Hutcheon argumenta que se verifica autorreflexividade sempre que “as formas de arte (...) procuram incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas (...)” (Hutcheon, 1989: 11). Em termos literários, a autorreflexividade constitui a propriedade de os textos refletirem sobre si próprios, em autocontemplação crítica, num gesto de “narcisismo literário”. A dimensão autorreflexiva manifesta-se em vários planos: na reflexão metaliterária, na interrogação metalinguística, na desocultação dos procedimentos de construção artística, etc. Vários autores acentuam a preponderância desta dimensão em obras de arte de inscrição pós-modernista.

¹⁸ Carlos Ceia estabelece a diferença entre paródia e outros conceitos que lhe são próximos – sátira, *pastiche*, paráfrase, alusão, citação e plágio – com base nos seguintes critérios: texto preexistente, ridicularização, ironia, ideologia e autorreflexividade (Ceia, s. d.: s. p.).

frutas e legumes (...) forma de poesia (...) poema uniforme que critica vícios” (Machado, 1989: 164)¹⁹.

Ironia deriva do grego *eirôneia*²⁰, que cumulativamente significava dissimulação e interrogação, implicando um questionamento judicativo que opera por antífrase (Hutcheon, 1989: 73). A ironia tem sido abordada desde a Antiguidade por diversos filósofos e escritores, entre os quais se destacam Aristófanes, Platão, Sócrates, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, especialmente no seu uso oratório. Se a origem é consensual, o mesmo não acontece com o significado, se atendemos ao processo de formação da palavra: *Eirôn* “aquele que interroga, que questiona, que se questiona” e *eirô* “dizer, declarar” (Xavier, 2007: 22)²¹. É no século XX que o tropo da ironia amplia o seu campo de incidência literário, manifestando-se pluralmente na criação artística.

O termo *pastiche* é de origem italiana, provindo de *pasticcio* (massa, pasta ou amálgama de elementos compostos), tendo-se convertido no galicismo *pastiche*, no século XVIII. O vocábulo começou por ser usado, pejorativamente, na pintura, antes de se aplicar à música e às “Belles-Lettres” (Aron, 2004: 9), mas o seu sentido foi evoluindo até aceder à literatura e, atualmente, a definição inscrita do *Dictionnaire de l’Académie Française* (1835) é consensual:

Pastiche, en littérature se dit d’un ouvrage où l’on a imité les idées
et le style de quelque écrivain célèbre. (*apud* Aron, 2004: 10)

Partindo da sugestão etimológica apresentada, relativamente aos vários conceitos, torna-se imprescindível caracterizá-los, recuperando, numa ótica crítico-problematizante, a ampla reflexão empreendida por inúmeros autores.

¹⁹ No *Dicionário Houaiss*, o termo é definido como “composição poética jocosa ou indignada contra as instituições, os costumes e as ideias contemporâneas; composição poética que ataca de forma incisiva ou ridiculariza os vícios e as imperfeições” (Houaiss, 2003: 3267).

O *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea*, da Academia das Ciências de Lisboa, refere tratar-se de “composição poética, obra romanesca, peça de teatro, carta, crónica...onde se faz essa crítica, ridicularizando-se aspectos individuais ou sociais considerados negativos pelo autor” (2001: 3346).

²⁰ O termo surge numa passagem da *República*, de Platão, com o sentido de lisonjear, enganando (Pereira, 2001: 21-337a).

²¹ Linda Hutcheon apresenta uma abordagem teórica e crítica do conceito e da história da ironia, desde a Antiguidade até aos nossos dias, apoiando-se em diversos autores e nas teorias por eles formuladas, com vista à construção de uma perspetiva literária da ironia.

Da análise crítico-comparativa dos vários modelos teóricos sobre a paródia, desde os formalistas russos até aos pós-modernistas, sobressaem as definições que se fundam na intertextualidade assente na transformação, na imitação e na repetição, em consonância com duas vertentes: uma restritiva, defendida no âmbito da teorização clássica de Gérard Genette, e outra mais abrangente, difundida por Mikhail Bakhtine, Margaret Rose e Linda Hutcheon (Sangsue, 1994: 73-74). Para Daniel Sangsue, poder-se-ia ampliar a conceção genettiana, segundo a qual a paródia consistia apenas na transformação lúdica de um texto singular, convertendo-a numa definição “menos limitativa” e “mais operacional”: “la transformation ludique, comique ou satirique d’un texte singulier” (Sangsue, 1994: 73-74)²².

Apesar desta conceptualização restritiva, de matriz estruturalista, já referida por Daniel Sangsue, a teoria da paródia de Gérard Genette constitui um marco incontornável e revelou-se crucial para o entendimento deste mecanismo. No entanto, subscrevo a posição preconizada por Daniel Sangsue, visto que entender a paródia apenas como um texto que mantém uma relação derivativa de outro é uma visão consideravelmente redutora. Como tem sido repetidamente sublinhado pelas teorias da paródia contemporâneas, é também possível parodiar-se um autor, um género, um discurso ideológico e não apenas um texto, assim se alargando as possibilidades do diálogo intertextual, reconhecendo-lhe um mais lato campo de ação estético e estilístico. Foram as dimensões interdiscursiva e intersemiótica que passaram despercebidas a Gérard Genette.

²² Este autor considera que se podem distinguir três conceções de paródia: “1° une conception ‘populaire’, pour laquelle le terme a une signification péjorative, celle de fausse imitation, de simulacre, d’imitation grossière ou trompeuse. On parle ainsi couramment de ‘parodie de justice’, de ‘parodie de procès’, et on a pu parler, au moment de l’accession au pouvoir du président Bush, de ‘parodie d’élection’. Il faudra s’interroger sur l’origine de cette valeur négative dans le langage quotidien; 2° une conception extensive, qui considère la parodie comme une pratique culturelle très large, recouvrant toutes sortes de formes d’imitation et de caricature des œuvres littéraires et artistiques. Les procédés de l’héroïsation comique, du travestissement burlesque, du pastiche, de même que d’autres imitations moqueuses de styles, d’écoles, d’auteurs, entrent dans cette conception ‘élastique’ de la parodie; 3° à l’inverse, une acception restrictive, pour laquelle la parodie est une intervention ponctuelle sur un discours, la transformation d’un texte ou d’un fragment de texte à des fins que l’on s’accorde en général à considérer comme comiques. Le représentant le plus éminent de cette conception ‘restreinte’ est, comme on sait, Gérard Genette, à cette différence près qu’il ne donne pas à la parodie une intention comique. Rappelons qu’il définit la parodie comme la ‘transformation ludique d’un texte singulier’” (Sangsue, 2001: 80).

Nesta perspetiva, Linda Hutcheon, reconhecendo as insuficiências do modelo de Genette, dele se desvia, ao defender um conceito mais englobante de paródia, cujo *ethos* não é tão marcado pragmaticamente como sustentara o autor de *Palimpsestes*. É por este facto que a mesma autora considera a paródia uma manifestação importante da moderna “auto-reflexividade” e um modo de “discurso interartístico” (Hutcheon, 1985: 13), pelo que não convém restringi-la a uma simples imitação ou repetição, pois, retomando a formulação de Gilles Deleuze (1968), essa repetição implica sempre diferença com distanciamento.

No que respeita à sátira, atenuam-se as divergências quanto à definição do seu campo conceptual. Como refere Ziva Ben-Porat, a sátira consiste na

(...) representação crítica, sempre cómica e muitas vezes caricatural, de uma “realidade não modelada”, i.e., dos objectos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética) que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A “realidade” original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc. (*apud* Hutcheon, 1989: 67-68)²³

Neste sentido, facilmente se confirma que a sátira deflui do que nos circunda²⁴, socorrendo-se da realidade extralinguística, passível de tratamento cómico ou crítico, com o objetivo de a alterar, melhorando-a. Deste modo, considero que é possível falar-se de uma sátira lúdico-pedagógica, que recorre ao riso e ao humor como instrumentos retificativos/reparadores, e de uma sátira eminentemente crítica dos defeitos humanos e sociais. Linda Hutcheon defende que, por vezes, a sátira pode valer-se da paródia, como estratégia de ridicularização de vícios ou desequilíbrios da humanidade, tendo em vista a sua

²³ Em oposição à sátira, Ziva Ben-Porat define paródia como “alegada representação, geralmente cómica, de um texto literário ou de outro objeto artístico, i.e., uma representação de uma ‘realidade modelada’ que, já por si é uma representação particular de uma ‘realidade’ original. As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem” (*apud* Hutcheon, 1989: 67).

²⁴ O alvo da sátira é, como salienta Carlos Ceia, bastante abrangente: sátira aos valores tradicionais, sátira à corrupção, sátira ao governo, sátira às tradições, sátira de costumes, sátira do quotidiano, sátira sobre a sociedade, sátira contra os portugueses, etc. (Ceia, s. d.: s. p.). Leia-se, a este propósito, as interessantes reflexões sobre a sátira, presentes nos textos literários portugueses do séc. XV, apresentadas no estudo de Mário Martins (1987).

reparação (Hutcheon, 1989: 74). Esta mesma definição orienta a sátira para uma avaliação negativa do real circundante e para uma intenção corretiva.

Tanto a sátira como a paródia envolvem distanciamento crítico e, nesse sentido, um posicionamento avaliativo-judicativo, embora a sátira empregue, geralmente, esse distanciamento para formular uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado ou, como referiu Gilbert Highet, “para distorcer, depreciar, ferir” (*apud* Hutcheon, 1989: 62).

No que respeita à ironia, trata-se de uma figura semântica, cuja expressividade, retoricamente complexa e intencional, se concretiza, regra geral, na asserção da ideia contrária à que se visa veicular, instaurando-se uma disjunção entre o que se diz e o que se pretende dizer. Nem todos os autores subscrevem esta definição clássica de ironia, em virtude de ela reenviar, essencialmente, para a modalidade da ironia verbal, quando outras existem. É nesta linha de pensamento que se inscrevem as pertinentes reflexões de Lola Xavier:

Se analisarmos a ironia, como a Retórica a vira, simplesmente enquanto figura de estilo, estaremos a restringir bastante o seu campo de intervenção, pois tal só nos permitirá analisar a “ironia verbal”, excluindo, por exemplo, a “ironia situacional”. Ao consignarmos a ironia a uma figura de estilo estaremos também a restringi-la a uma palavra ou a um sintagma, excluindo a totalidade do texto e/ou a atitude global do enunciador. A ironia é, assim, um processo discursivo mais abrangente que um sintagma ou uma frase. (Xavier, 2007: 33)

É nesta perspetiva que, face à multiplicidade de categorias tipológicas da ironia²⁵, acolho a proposta dos três tipos de ironia consensualmente aceites

²⁵ Pierre Schoentjes considera ainda a “ironia socrática”, assente na dialética em busca da verdade, e a “ironia romântica”, que se integra numa corrente estética relacionada com a parábasis. De etimologia grega (*parábasis*, eos), designa, na comédia grega, “a ocasião em que o coro, se afastava da acção teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais” (Houaiss, 2003: 2753-2754). Por seu lado, Vladimir Jankélévitch refere a “ironia pantomímica”, expressa por gestos, e a “ironia plástica”, patente nas caricaturas. Já Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue “ironia situacional” de “ironia não-situacional”, em função do alvo (locutor citado ou situação sobre a qual se fala). Menciona ainda a “ironia cómica”, que pressupõe

“ironia verbal”, “ironia de situação” e “ironia dramática”), na perspectiva de Douglas Muecke (*apud* Xavier, 2007: 31), que, aliás, se manifestam expressamente em *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes.

Assim, torna-se patente a “ironia verbal”, quando a linguagem utilizada exprime uma ideia contrária à que se quer comunicar, recorrendo-se à antífrase; a “ironia de situação”, quando a intenção da situação e o curso dos acontecimentos contradizem o resultado esperado; a “ironia dramática”, quando os espectadores sabem algo que a personagem desconhece (*ibidem*: 30-31).

Na literatura, o seu uso reveste várias finalidades, de entre as quais avulta a de firmar ou enfatizar efeitos humorísticos geradores de sorriso, ainda que, segundo Pierre Schoentjes (2001: 10), a constante renovação dos seus processos dificulte uma definição operatória de ironia. Apesar de a retórica da ironia se revelar particularmente recorrente na literatura, ela surge, igualmente, noutros discursos artísticos e nas mais diversas situações. Esta abrangência do seu campo de intervenção exprime bem, por um lado, a sua complexidade e, por outro, as distintas modulações que o conceito foi revestindo ao longo dos tempos/espacos em que se manifesta, levando Lola Xavier a considerá-la “transtemporal” e “transespacial” (Xavier, 2007: 11)²⁶.

Pierre Schoentjes procede também a um reexame das definições de ironia presentes nos verbetes de dicionário, tendo encontrado quatro sentidos dominantes do lexema: ironia socrática, ironia nas palavras (figura de discurso, sarcasmo), ironia nas coisas e ironia romântica. Constatou, deste modo, que esses verbetes são consensuais na distinção de dois dos tipos de ironia (nas palavras e nas coisas), o mesmo não acontecendo na definição da ironia mais frequente, isto é, a que radica nas palavras e ocorre na conversação. Considerou ainda que a ironia de situação é menos intencional do que a verbal, pois depende do fluxo, por vezes, arbitrário dos acontecimentos (Schoentjes, 2001: 20-22, 24).

um final feliz; a “ironia satírica”, que visa um objetivo ou uma situação negativa; a “ironia trágica”, quando a vítima, embora simpática, fracassa; a “ironia niilista”, quando o autor e o público compartilham da situação da vítima, e a “ironia paradoxal”, em que tudo é relativo e em que o cómico e o trágico se anulam (*apud* Xavier, 2007: 30-35).

²⁶ Pierre Schoentjes adverte que “l’ironie n’est peut-être pas un phénomène universel, car, si on le retrouve dans l’Orient des *Mille et Une Nuits* (vers 1400) (...) il ne semble plus faire partie actuellement des modes d’expression en Chine : il faut y remonter à la littérature ancienne pour un trouver témoignage” (Schoentjes, 2001: 20).

Aceitando que o discurso irónico se baseia na tríade *ironista-alvo-observador*, torna-se clara a dimensão social deste recurso, a consciência da(s) intenção(ões) do criador do ato irónico em atingir um propósito previamente definido, cujo alcance dependerá da interpretação ou da descodificação da(s) sua(s) vítima(s), que poderá, em algumas situações, ser o próprio ironista. Muito lucidamente, sustentava Bernardo Soares, em *O Livro do Desassossego*, que “a ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente” (Soares, 2012: 169).

Tal como acontece com a sátira, verifica-se razoável consenso crítico em torno da definição de *pastiche*. Trata-se de um discurso de “imitação servil de obra literária ou artística; obra em que o autor imita o estilo de outrem” (Houaiss, 2003: 2780), num processo de colagem ou montagem intertextual ou num exercício de escrita *à maneira de*, fenómeno que José Cândido Martins designou por “mimetismo deliberado”, considerando, inclusivamente, que este configura um (sub)género literário (Martins, 1995: 59-60). Mas não só. O *pastiche* estende-se também a outras manifestações artísticas, tais como o cinema, a música ou a arquitetura, e é bastante recorrente na cultura popular.

Menos pacífica parece ser a relação teórica deste conceito com a paródia. A fórmula *à maneira de* neutralizaria, segundo Jacques Espagnon (*apud* Aron, 2004: 238), a diferença entre paródia e *pastiche*, reserva que me parece carecer de alguma precisão. Se o *pastiche* se restringe à imitação identificativa do seu hipotexto, a paródia afasta-se dela quando o transforma, tal como foi sublinhado por Gérard Genette, e exigindo, segundo Linda Hutcheon (1989: 50), um distanciamento irónico e crítico, o que não se verifica nem no *pastiche* nem noutros mecanismos de imitação, citação ou alusão. A mesma autora considera ainda que o *pastiche* não se desvincula do género que imita, ao passo que a paródia permite a adaptação pela diferença face ao seu modelo (Hutcheon, 1989: 55).

Embora a pulsão compositiva que subjaz a ambos seja comum, isto é, a imitação, os seus *ethoi* distinguem-nos, como se verá adiante. Segundo Paul Aron (2004: 47), é nos séculos XIX e XX que estes dois conceitos alcançam a sua

autonomia estilística, o que levou José Cândido Martins a afirmar que a identificação está para o *pastiche*, assim como a diferença está para a paródia (Martins, 1995: 60). Nesta linha de pensamento, situa-se, igualmente, Annick Bouillaguet quando, ao citar Gérard Genette, refere que as relações hipertextuais podem ocorrer sob duas formas: transformação mínima do hipotexto, como acontece no *pastiche*, ou máxima, como se verifica na paródia (Bouillaguet, 1996: 10).

Assim sendo, embora entre estes conceitos se verifique um parentesco estilístico-processual e, muitas vezes, sejam mesmo impropriamente tidos como sinónimos, é o grau de afastamento ou de proximidade com o hipotexto que lhes confere especificidade, pois, enquanto o primeiro se apropria mimeticamente do estilo, a segunda elege como alvo a obra²⁷; enquanto o primeiro se funda na monotextualidade, por acentuar a semelhança, a segunda institui um dialogismo bitextual, dado que intensifica a diferença (Hutcheon, 1989: 50); enquanto o primeiro é dependente e obedece ao modelo imitado, a segunda distancia-se da matriz parodiada e é o grau de distanciamento que lhe confere o estatuto de paródia (Ceia, s. d.: s. p.).

Parece-me algo redutor confinar o *pastiche* à imitação, pois este admite igualmente o investimento criativo do seu autor, tal como se verifica, por exemplo, no discurso publicitário (*ibidem*, s. d.: s. p.). Apesar da inegável dependência de um hipotexto, não o ultrapassa nem o deforma, preservando a sua ideologia, isto é, “vivendo na dependência e obediência ao modelo imitado” (*ibidem*: s. d.: s. p.).

Da depreciação do *pastiche* é indissociável a circunstância de, atualmente, a imitação na literatura, e até mesmo noutras áreas de criação artística, não ser muito bem aceite, em virtude de poder confinar o plágio e revelar falta de originalidade e de criatividade, características valorizadas, no contexto de uma estética pós-romântica, na aferição do mérito do autor. Contudo, contrariamente ao *pastiche*, o plágio constitui uma cópia e uma apropriação autoral indevida de um texto. Relembre-se que, entre os clássicos, as obras dos grandes escritores eram consideradas modelos a seguir, tal como aconselhava

²⁷ Até porque é com base no grau de desvio (mínimo-paráfrase, tolerável-estilização e total-paródia) que se estabelece a distinção entre os conceitos. O desvio tolerável seria o máximo de

Quintiliano, enquanto exercício de adestramento que visava “apprendre en imitation” (Aron, 2004: 40). A *imitatio auctoris* representava, pois, uma eficaz ferramenta pedagógica que permitiria aproximar o escritor aprendiz do seu mestre modelar.

Pelas razões anteriormente aduzidas, torna-se essencial refletir sobre o conceito de *ethos*, tal como ele foi recodificado em termos pragmático-discursivos por Linda Hutcheon, no âmbito da teoria da paródia que desenvolve. Neste sentido, pretende-se determinar o *ethos* subjacente a cada um dos mecanismos discursivos produtores do humor e os seus múltiplos efeitos junto do leitor, em função da intencionalidade perlocutória do autor.

Através da indagação dos *ethoi* da paródia, da sátira, da ironia e do *pastiche* visa-se uma clarificação conceptual dos diversos fenómenos congregados em torno do humor na literatura, na convicção de que essa análise poderá ajudar a identificar traços distintivos que permitam autonomizá-los convincentemente. Assim, partindo da ideia geral de que os mecanismos de *para(h)umor* assumem um alcance de largo espectro que lhes permite manifestar-se nas mais diversas áreas artísticas, proponho-me, no contexto deste trabalho, estabelecer a sua distinção e desfazer, tanto quanto possível, ambiguidades.

Como refere Linda Hutcheon, o *ethos* da paródia é caracterizado pela ambivalência, uma vez que a transformação que ocorre entre o texto parodiante e o parodiado visa mais frequentemente depreciar, mas também pode homenagear e venerar o texto parodiado ou o seu autor (Hutcheon, 1989: 54).

Inversamente, a sátira evidencia um *ethos invariavelmente* negativo (pense-se nas primeiras manifestações satíricas dos cancioneiros galaico-portugueses e no género das cantigas de escárnio e cantigas de maldizer²⁸), dado que, pelo seu carácter extratextual, visa, através da análise da sociedade, criticar

transformações admitidas sem subverter, perverter ou inverter o sentido do texto original. (Sant’Anna, 2003: 38-41)

²⁸ A *Arte de Trovar*, apensa ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, estabelece, nos seguintes termos, a diferença entre ambos os géneros: “Cantigas d’escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d’alguen en elas, e dizem-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen... ligeiramente: e estas palavras chamam os clérigos ‘hequivocatio’. E estas cantigas se podem fazer outrossi de mestria ou de refrão” e “Cantigas de maldizer son aquela<s> que fazem os trobadores <contra alguém> descubertamente: e<m> elas entrarão palavras e<m> que queren dizer mal e nom aver<ám> outro entendimento se nom aquel que queren dizer chãam<ente>. E outrossi a todas fazem dizer” (Tavani, 1999: 42-43).

ou até ridicularizar os seus vícios e comportamentos desviantes, frequentemente de forma lúdica, com o intuito de os corrigir, com um propósito expressamente morigerador. O carácter moralizante da sátira afasta-a da paródia, pois, ao criticar a realidade e não o texto, pretende julgar, condenar, magoar, escarnecer, desdenhar o seu alvo, tal como pode acontecer, embora de modo retoricamente oblíquo, com a ironia. Se a paródia, para além de imitar, também transforma o hipotexto, no intuito de ridicularizar ou elogiar, a sátira difere dela por não imitar nem transformar um texto já existente²⁹.

A intenção crítica subjaz principalmente à paródia e à sátira, porque ambas visam, apropriando-se da ironia e concedendo-lhe um lugar retórico de destaque, enquanto ingrediente semântico-estrutural, ridicularizar³⁰ o hipotexto parodiado e satirizado, pois formulam, explícita ou implicitamente, juízos de valor sobre este, o que não acontece com o *pastiche*. É no facto de ambos fazerem uso estilístico ou retórico da ironia que Linda Hutcheon (1989: 72) e Lola Xavier (2007: 50) consideram radicar a confusão entre os dois conceitos.

A paródia afasta-se da ideologia do seu hipotexto, levando Linda Hutcheon a considerá-la um exercício de autorreflexividade crítica (Hutcheon, 1989: 31-32, 52). Contrariamente, a sátira, sendo extratextual, é heterorreflexiva, pois o seu alvo é a realidade de que se sustenta. A distinção entre estes dois conceitos assenta ainda no facto de a sátira ser mais corrosiva e explícita na censura do texto satirizado, ao contrário da paródia, cuja ironia assume, regra geral, uma tonalidade mais velada, mesmo quando o seu *ethos* negativo impõe a deformação do discurso parodiado.

Considerando a força ilocutória e a eficácia retórica da ironia, o *ethos* do ironista é marcadamente crítico, podendo assumir os matizes diferenciados da troça, da acusação ou da diatribe, face a um alvo, o ironizado. O processo

²⁹ “A cada passo dizemos *sátira*, para não estarmos sempre a distinguir entre riso, sorriso e paródia” (Martins, 1987: 12).

³⁰ Linda Hutcheon (1989: 58) discorda do *ethos* ridicularizador da paródia, atribuindo-o apenas à sátira, ao burlesco e à farsa. Optei, ainda assim, por considerá-lo, no âmbito da paródia, à semelhança do que defende Carlos Ceia: “Se a paródia é uma deformação criativa de um texto tido historicamente por modelar, como eu a entendo, então necessita, invariavelmente, da possibilidade de colocar em situação de cómico o texto que parodia. Esta função cumpre-se sempre que a paródia leva ao exagero um facto ou atributo que eram tidos, no texto-objecto, por exemplares e adequados às circunstâncias. É claro que a paródia da *Odisseia* no *Ulisses* de

linguístico mais usado, na construção do discurso irónico, denominado antífrase, baseia-se na infração da máxima da verdade que deverá presidir a qualquer ato de interação discursiva³¹. Participando da natureza figurativa da ironia, também outros processos estilísticos, como a metáfora, a antítese e a hipérbole, exigem ao interlocutor uma interpretação inferencial do que foi dito, para que a comunicação adequada se efetive. Assim, o seu *ethos* vai do lúdico ao satírico e ao derrisório. Quando a ironia é elevada ao absurdo, ao exagero, conduzindo à deformação, transforma-se em caricatura que, na maior parte das vezes, desempenha função cômica.

No respeitante ao *pastiche*, se, com efeito, este se limita à imitação, tal como acontece na citação ou na alusão, sem distanciamento crítico e irónico, ao contrário do que se verifica na paródia, como sugere Linda Hutcheon, poder-se-á considerar o seu *ethos* como não-marcado. Se se considerar que o *pastiche*, embora tendencialmente mimético, revela algum teor autorreflexivo, pode nele admitir-se a prevalência de um *ethos* crítico, lúdico ou de homenagem e celebração do seu hipotexto. Gérard Genette (1982: 41) considera que o *pastiche* se concretiza num registo exclusivamente lúdico, tal como a paródia, não sendo nem satírico nem sério.

Importa, por outro lado, esclarecer a correlação, no plano da sua manifestação literária, entre as expressões múltiplas do humor e o *ethos* cômico.

Em relação ao conceito de cômico (derivado do grego *kômikós*, que, por sua vez, chegou até nós a partir do *comicu(m)* latino), constata-se, igualmente, a existência de diferentes definições que convergem na ênfase da sua função moralizadora e lúdica, considerando-o como aquilo “que diverte e/ou causa riso pelos seus elementos de comicidade, pelos seus personagens, pelo que tem o efeito de suscitar o riso ou a zombaria; ridículo; risível” (Houaiss, 2002: 998); como «faculdade de fazer rir ou de divertir - campo da estética (Ermida, 2003: 28);

James Joyce não tem como objectivo a ridicularização do texto de Homero, por isso talvez fosse mais correcto falar aqui de *pastiche* criativo do que de paródia” (Ceia, s. d.: s. p.).

³¹ Ao contrário da ironia literária, a ironia socrática não visa a desqualificação derrisória do seu alvo, uma vez que se pretendia, através do diálogo maieuticamente orientado, a reflexão e a tomada de consciência do interlocutor. Sócrates, partindo do reconhecimento do “Só sei que nada sei”, estribava no poder da reflexão sobre si mesmo o exercício da verdadeira sagesa humana.

ou como o trágico visto por trás (Genette, 1982: 26). Reportando-se à produção do efeito cômico, Immanuel Kant aponta a contradição entre o expectável e a realidade; Friedrich Vischer defende o triunfo do absurdo e da incoerência; Arthur Schopenhauer e David Farley-Hills salientam a contradição assente na incongruência:

The comic [...] arises from the incongruities between opposed ways of regarding the same ideas or images. That incongruity is a necessary ingredient of the comic has long been recognized. In Renaissance theories of the comic the role of incongruity was thought to be crucial. Hutcheson bases his understanding of the comic on the function of incongruities: 'the cause of laughter is the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea.' (*apud* Castro, s. d.: s. p.)

De todas as definições possíveis, deduz-se a existência de um denominador comum: o riso³². Contudo, também esta questão não é consensual. O riso pode estar ou não associado ao humor (Ermida, 2003: 65)³³, já que este pode existir sem aquele; outros relacionam o riso com o humor e com o cômico e o sorriso com a ironia, porque esta interroga e o riso diverte (Schoentjes, 2001: 222; Xavier, 2007: 54).

Neste sentido, parece-me que o *ethos* cômico pode encontrar-se subjacente à paródia, à sátira, à ironia e ao *pastiche*. Na sua concretização semiodiscursiva, o locutor, em função da sua intencionalidade e do efeito a produzir junto do seu interlocutor, poderá associar-lhe um *ethos* mais ou menos cômico.

Face ao exposto, considero necessário adotar uma postura de maior cautela epistemológica, por exemplo, relativamente à paródia que pode ou não provocar o *ethos* cômico. Para Iouri Tynianov “le comique est une couleur

³² O riso tem ainda uma dupla função, fruitiva e pedagógica. Leia-se, a este propósito, *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*, de Mário Martins (1987).

³³ O humor negro, que emerge da exploração de situações macabras ou trágicas, ao instalar o desconforto, condiciona a exteriorização do riso.

accompagnant généralement la parodie, mais nullement la couleur de la parodie elle-même” (*apud* Sangsue, 1994: 74). Daniel Sangsue argumenta, por seu turno, que uma obra pode produzir um efeito cômico sem ser em si própria cômica e que aquele não exclui o registo sério, apesar de nem sempre ser assim entendido (Sangsue, 1994: 50, 76). Além disso, o cômico pode não decorrer da ironia nem contribuir para ela.

Segundo Annick Bouillaguet, foi Michele Hannoosh quem reintroduziu o conceito de cômico na paródia. Enquanto para Gérard Genette só existia paródia com finalidade lúdica, Linda Hutcheon ressalva que pode ocorrer paródia na ausência de efeito cômico, ao contrário do que sustenta Margaret Rose, para quem a paródia tem obrigatoriamente que dinamizar um efeito cômico (*apud* Bouillaguet, 1996: 16-17).

Em face das dissonantes posições apresentadas, partilho a perspetiva de Linda Hutcheon, por considerar que a paródia corroboradora não se encontra forçosamente associada ao cômico. Além disso, a paródia não se confina ao exercício do humor, do riso, do jocoso, do ridículo, com vista a contestar ou a denegrir o hipotexto, mas pode também homenagear o modelo parodiado ou até exonerar-se de qualquer postura valorativa em relação a ele, aproximando-se do *pastiche*. Neste caso, a paródia torna evidente o seu *ethos* não-marcado:

(...) a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze, 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irónicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (Hutcheon, 1989: 54)

Por outro lado, Carlos Ceia observa que a ironia não se manifesta no *pastiche*, dado que o labor criativo implicado na imitação não pretende um corte com a ideologia do seu hipotexto, isto é, “apenas se conforma com o decalque, sem qualquer intenção de interferir moral ou socialmente com o objeto decalcado” (Ceia, s. d.: s. p.). É ainda o mesmo autor quem considera que, quando o *pastiche*

se apropria da ironia, emerge um texto simbiótico que é, ao mesmo tempo, *pastiche* e paródia, podendo ser denominado de *parostichado*, à semelhança do *parostiche* francês, referido por Jacques Espagnon:

A melhor forma de as distinguirmos a partir daqui será atentar no tipo de ulceração produzida no objeto parodiado/satirizado: o ataque parodístico é quase sempre feito de forma travestida ou simulada, protegido pelo véu da ironia; o ataque satírico é desvelado e não precisa de nenhuma protecção retórica, porque de alguma forma se concretiza por uma atitude de desprezo completo em relação ao objecto satirizado. Ao deformar, a paródia quer mostrar a falência de um modelo original deixando em aberto uma possibilidade de regeneração pelo próprio exemplo parodiado; ao censurar, a sátira não admite qualquer possibilidade de regeneração do objecto satirizado, interessando-lhe apenas a destruição *como modelo* desse objecto. (Ceia, s. d.: s. p.)

Da mesma forma, não se deverá confundir paródia e sátira, se atendermos à oposição distintiva “intramural”/“extramural” (Hutcheon, 1989: 61; Sangsue, 1994: 54), atinente ao alvo visado, que outros autores, como Paul Saint-Pierre, preferem formular como “intratextual”/“extratextual” (*apud* Martins, 1995: 58). A este propósito, assinala Linda Hutcheon:

A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse acto de repetição pode variar, mas o seu “alvo” é sempre intramural neste sentido. Como pode então chegar a confundir-se a paródia com a sátira, que é extramural (social, moral) no seu objectivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correcção? (Hutcheon, 1989: 61)

Apesar das diferenças, paródia e sátira podem funcionar em conjunção complementar. Flagrante, a este título, é o *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, que “combina a paródia das convenções dos romances de cavalaria com a sátira da ilusão referencial” (Sangsue, 1994: 54), embora elas geralmente surjam emancipadas. Vladimir Nabokov sintetiza lapidariamente a diferença entre ambas: “la satire est une leçon, la parodie un jeu” (*apud* Sangsue, 1994: 74).

Por outro lado, a ironia e a paródia apresentam inequívocas afinidades, pois ambas assentam na formulação de um enunciado com significados contraditórios (Bouillaguet, 1996: 12), recusando a ironia a “univocalidade semântica” e a paródia a “unitextualidade estrutural” (Hutcheon, 1989: 75). Nesse sentido, ambas constituem importantes mecanismos de criação de novos sentidos, instaurando a ambivalência e a plurivocidade.

Embora, ao longo dos tempos, a paródia tenha ocupado, no domínio da prática literária, um lugar mais privilegiado do que o *pastiche*, este tem vindo a revestir a mesma importância relativa da paródia, sobretudo desde o início do século XX, “tornando-se um verdadeiro exercício de estilo” (Espagnon, 2004: 238).

Parece, pois, lícito deduzir que todas estas estratégias de enunciação geradoras de humor podem ou não produzir um efeito cómico, podem ou não conduzir ao riso ou ao sorriso, revelando um *ethos* plurivalente e mesmo antagónico, que pode ser alternadamente negativo ou positivo, mais ou menos explícito, visando a crítica, o elogio, o divertimento, a pedagogia e a moralização.

Quando a paródia, a sátira, a ironia e o *pastiche* são levados ao exagero, ao grotesco, aproximam-se de outros registos limítrofes, tais como a máscara e a caricatura. Não é por acaso que a paródia é, com insistência sintomática, associada à carnavalização³⁴, tornando manifesto o seu carácter subversivo, transgressor, antifrástico que permite encenar um “mundo às avessas”.

³⁴ José Cândido Martins, em *Teoria da Paródia Surrealista* (Braga, 1995), apresenta um estudo aprofundado sobre a literatura carnavalizada no movimento surrealista português, cujo “humor corrosivo” e “riso inteligente”, nas palavras de Vítor Aguiar e Silva, que assina o prefácio, conseguiram vencer a censura ditatorial do regime.

3. *Lector in fabula*: a construção colaborativa do para(h)umor

No século XX, as teorias da receção da obra literária acentuaram a centralidade do leitor, enquanto agente descodificador da mensagem e da intencionalidade comunicativa do texto. Constituindo a leitura um processo cognitivo, já que pressupõe um conjunto complexo de intenções referenciais semânticas e pragmáticas, espera-se do leitor uma competência de leitura alicerçada em conhecimentos prévios que consubstanciam o seu saber enciclopédico³⁵, sobre os quais serão construídos novos saberes. Para o efeito, ele deverá ser portador de conhecimentos linguísticos, textuais e intertextuais, e adotar uma postura hermeneuticamente ativa e cooperante em qualquer ato de leitura.

Como facilmente se deduz, os conceitos atrás estudados, reunidos em torno da noção-chave de humor, implicam diretamente o leitor-recetor do texto, uma vez que o seu entendimento, determinado pelo seu universo experiencial e cultural, condiciona decisivamente o reconhecimento do *ethos* do texto. Ele possibilita, sem dúvida, o domínio do processo de construção do humor literário, a comunicação interativa leitor-texto e contribui, igualmente, para a capacidade de o leitor interagir interpretativamente com textos de maior ou menor grau de complexidade, permitindo o reconhecimento dos diversos mecanismos estético-literários de construção do discurso humorístico presentes no texto.

Por outro lado, as expectativas do escritor poderão sair defraudadas se o leitor não o entender ou, entendendo-o, não alcançar a intencionalidade pragmática do texto. Este só vive se o leitor o ler e o compreender³⁶. Para que tal

³⁵ Para Umberto Eco “um dicionário representa uma série de informações linguísticas com exclusão das enciclopédicas enquanto uma enciclopédia, representando idealmente todo o conhecimento do mundo, pode incluir também o conhecimento linguístico”. Por isso, Umberto Eco defende que, face à inadequação e impossibilidade de realização radical do “modelo forte” que é o dicionário, a enciclopédia ou “modelo frágil”, constitui “o único meio capaz de dar conta, não só do funcionamento de uma dada língua, não só do funcionamento de um qualquer sistema semiótico, mas também da vida de uma cultura como sistema de sistemas semióticos interconexos” (Eco, 1983: 56-57; 74-75).

³⁶ Luis Sepúlveda aborda a perspetiva do escritor face ao leitor: “Tenho um grande respeito pela literatura mas não a sacralizo. Creio que a literatura tem uma função: serve de ponto de compreensão entre as pessoas, e isso pode ser muito intenso e muito humano. Tenho a certeza que, em cada mil leitores que tenho, um vai interessar-se muito activamente pelo que escrevo – e vai querer tomar parte. Se só um o fizer, isso basta-me, já é conseguir alguma coisa. Depois,

se verifique, o leitor tem que exercer o ofício da paciência que lhe permita dissipar o nevoeiro e “ver claro”³⁷.

O *pastiche* e, sobretudo, a paródia só serão compreendidos por um leitor competente que reconhece o hipotexto no qual se funda a relação dialógica. Daí que alguns autores, como Daniel Sangsue (1994: 77-78), tenham sublinhado que a eficácia destes recursos será garantida se o texto-matriz pertencer a obras e/ou autores de incontestado reconhecimento literário³⁸. De modo a evitar a ininteligibilidade do jogo intertextual suposto pelo *pastiche* e pela paródia, o escritor deve recorrer a pistas que auxiliem o leitor no reconhecimento dos empréstimos do texto-fonte: frases, títulos, excertos, citações, nomes, expressões, aspas, notas de rodapé³⁹.

É ainda Daniel Sangsue quem, a propósito da paródia, refere que as indicações paratextuais e metalinguísticas são determinantes no encaminhamento do leitor para a identificação do(s) texto(s) parodiado(s)⁴⁰ (Sangsue, 1994: 85). Affonso Romano de Sant’Anna comunga desta opinião, ao afirmar que “é preciso um reportório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (Sant’Anna, 2003: 26), o que vai ao encontro da posição atrás defendida sobre a importância da cooperação interpretativa do leitor no processo paródico e que levou Linda Hutcheon a considerar os leitores como cocriadores ativos do texto paródico (Hutcheon, 1989: 18).

Facilmente se compreende que, exigindo um leitor informado e especializado, alguns autores considerem a paródia uma forma literária elitista.

assim como tenho respeito pela literatura, tenho respeito pelo leitor. E por isso tenho o dever de me mostrar perante o leitor tal como me mostro frente à vida” (Sepulveda, 2000: 126).

³⁷ Como se lembra num poema de Eugénio de Andrade, “Toda a poesia é luminosa, até/a mais obscura./O leitor é que tem às vezes,/em lugar de sol, nevoeiro dentro de si./E o nevoeiro nunca deixa ver claro./Se regressar/ outra vez e outra vez/e outra vez/a essas sílabas acesas/ficará cego de tanta claridade./Abençoado seja se lá chegar” (Andrade, 2002: 17).

³⁸ Victor Hugo, para Daniel Sangsue o autor mais parodiado de todos os tempos, considerou que “à côté de toute grande œuvre il y a une parodie” (*apud* Sangsue, 1994: 77, 82).

³⁹ Michael Riffaterre elenca os seguintes indícios que promovem a identificação do texto-fonte: inversões, alusões, referências, paratextos, breves comentários, repetições, anacronismos, alterações onomásticas... (*apud* Martins, 1995: 66-67).

⁴⁰ M. Riffaterre em “Parodie et répétition”, salienta que “cependant ces clins d’œil paratextuels ou métalinguistiques ne font en général que compléter des dispositifs plus conséquents. Ils orientent et confortent la réception parodique, mais cette dernière repose avant tout sur les facultés interprétatives du lecteur: capacité, une fois décelée, de se remémorer le texte original, d’observer sa transformation parodique et de percevoir ses modifications, sensibilité à ces embrayeurs de

Não é, pois, casual, como nota Linda Hutcheon, que “a paródia prosper[e] em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor (espectador/ouvinte) da paródia” (Hutcheon, 1989: 31).

No processo de descodificação de um texto paródico, Geneviève Idt distingue três etapas que, percorridas cumulativamente pelo leitor, se concretizam na indispensável competência hermenêutica que lhe é requerida:

Il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans un texte, d'un autre texte; qu'il identifie cet hypotexte et qu'il mesure l'écart existant entre cet hypotexte et le texte parodique. (*apud* Sangsue, 1994: 84)⁴¹

Na ausência de qualquer indício do hipotexto, inviabilizando, portanto, a reconstituição da relação paródica, Daniel Sangsue, retomando a opinião de Geneviève Idt, considera não nos encontrarmos, nessa circunstância, perante um texto paródico. Conclui-se, deste modo, que “la parodie est un pur phénomène de lecture” (Sangsue, 1994: 87).

Posicionada no centro da paródia, também a ironia exige um trabalho inferencial por parte do leitor e, tal como a paródia, a sua concretização literária requisita a coimplicação interpretativa do leitor (Xavier, 2007: 50). Convém, então, sublinhar o valor que os contextos cultural, social, espacial e temporal assumem na descodificação da intencionalidade crítica da ironia. Como, a esse respeito, observa Lola Xavier,

(...) efectivamente, a ironia exprime sempre um julgamento crítico e para isso o factor inteligência é fulcral. Porém, a ironia relaciona-se, entre outras, com as questões sociais, culturais, sexuais, religiosas, com a faixa etária, nacionalidade e profissão a que se

parodie que sont les anachronismes, les déformations onomastiques, l'humour ou la répétition par exemple” (*apud* Sangsue, 1994: 86).

⁴¹ À semelhança de Geneviève Idt, também Lola Xavier considera que a paródia (assim como a ironia) exige ao leitor uma tripla competência: a) competência linguística para a correta descodificação do texto; b) competência retórica que pressupõe o conhecimento das regras literárias e retóricas do cânone em análise; c) competência ideológica que implica o conhecimento de sistemas de valores da sociedade a que pertencem o escritor e o leitor (Xavier, 2007: 50).

pertence. Logo, a não-pertença do receptor da ironia a determinadas comunidades pode impedir a ironia de funcionar. (...) Assim, ler a ironia é semelhante ao ato de tradução, de decodificação, de decifração. (Xavier, 2007: 12)

Decompondo este processo, Wayne Booth, em *A Rhetoric of Irony*, determina, à semelhança de Geneviève Idt, quatro etapas de reconhecimento da ironia que terão que ser percorridas pelo leitor:

Step one. The reader is required to reject the literal meaning.

Step two. Alternative interpretations or explanations are tried out.

Step three. A decision must therefore be made about the author's knowledge or beliefs.

Step four. Having made a decision about the knowledge or beliefs of the speaker, we can finally choose a new meaning or cluster of meanings with which we can rest secure. (Booth, 1975: 10-12)

Mais uma vez se reforça a necessidade de o leitor inferir e interpretar os sentidos implícitos e/ou explícitos da obra, sendo-lhe exigido, na perspectiva de Catherine Kerbrat-Orecchioni⁴², uma tripla competência (linguística, retórica ou genérica e ideológica), entendida como um teste à sua memória literária e cultural.

O leitor da sátira tem, por seu turno, o trabalho hermenêutico mais facilitado. Sendo o seu alvo o indivíduo, com as suas características psicológicas, as crenças e idiosincrasias inerentes a certas classes sociais e profissionais, com os seus estereótipos, os seus tabus e vícios morais e sociais, os motivos satirizados estão mais próximos das vivências dos leitores e alguns assumem mesmo uma dimensão arquetípica e intemporal, apesar de a sátira se dirigir prioritariamente à sociedade que lhe serve de matéria-prima. Não requerendo

⁴² “A necessidade básica de competência linguística é mais que evidente no caso da ironia [entenda-se em contraste com a paródia], em que o leitor tem de entender o que está *implícito*, bem como aquilo que é realmente afirmado. (...) A competência genérica ou retórica do leitor pressupõe um conhecimento das normas retóricas e literárias, que permitem o reconhecimento do desvio e essas normas que constituem o cânone, a herança institucionalizada da língua e da

uma tão vasta enciclopédia literária, exige-se somente que o leitor seja capaz de reconhecer o carácter lúdico, crítico ou humorístico do texto. A sátira não recorre, portanto, tanto à memória do sistema literário como a paródia e a ironia, exortando o leitor a identificar o motivo crítico, independentemente da sua adesão ou rejeição, provocando ou não o riso. Quando a sátira concita o riso punitivo e moralizador, cumpre-se o velho ditado latino *Ridendo castigat mores*, à boa maneira vicentina.

Independentemente do(s) mecanismo(s) para(h)umorístico(s) existente(s) na obra, o seu destinatário é e será sempre o leitor, cabendo-lhe reconhecer claramente, nas linhas escritas, o universo temático-ideológico e a intencionalidade comunicativa da obra literária e do seu escritor.

literatura. (...) O terceiro tipo de competência é o mais complexo e pode ser designado por ideológico no sentido mais vasto da palavra” (*apud* Hutcheon, 1989: 119-120).

II. Um *pequeno mundo*: a obra de Luísa Costa Gomes

A literatura não pode ser um catering, com indulgências ao gosto dos leitores. Devemos antes ligar-nos ao nosso mundo interior, às nossas fantasias e dar-lhes liberdade absoluta.

(Gomes, 2009: 14)

Voz inscrita, de pleno direito, no concerto da ficção portuguesa contemporânea, Luísa Costa Gomes é autora de uma obra polifacetada, tendo em conta a diversidade de modos, géneros e temas a que se dedicou, e que a convertem na “nossa escritora mais versátil e mais finamente pós-moderna” (Lopes e Marinho, 2002: 527). Esta versatilidade, não sendo caso excecional, revela, no entanto, uma faceta especialmente singular, principalmente no que respeita à atenção persistente que a autora tem dedicado ao teatro. De facto, não sendo a única⁴³ criadora literária contemporânea em que esse ecletismo de temas e formas se institui como traço distintivo de uma obra multimodal, o teatro adquire, na obra de Luísa Costa Gomes, uma preponderância pouco habitual.

Luísa Costa Gomes estreou-se como escritora na década de 80, mais precisamente em 1982, ao publicar *13 Contos de Sobressalto*, que foi considerado “um acontecimento literário de primeiro plano”⁴⁴. Já então se salientava o facto de Luísa Costa Gomes ser “uma escritora inquietante e precisa, senhora de um estilo extremamente invulgar (...) do qual sobressai uma escolha rigorosa do vocábulo e o enlace particularmente fascinante das várias áreas do texto”⁴⁵.

Luísa Costa Gomes é também uma cultora assídua do conto, tendo publicado, em 2007, a última coletânea de narrativas breves, intitulada *Setembro e outros contos*, pela qual recebeu o Grande Prémio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores. Juntamente com autoras como Teolinda Gersão e Lídia

⁴³ Mencionem-se, a título meramente exemplificativo, os nomes de Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão ou Lídia Jorge.

⁴⁴ Por ocasião da apresentação da obra pela Editora Bertrand em 1981 (disponível em www.luisacostagomes.net).

Jorge, destacou-se na escrita ficcional breve, enquanto contista, ensaiando reiteradamente as possibilidades e os limites de um formato narrativo que, consabidamente, não se tem revelado dominante na criação literária de muitos autores no campo literário português.

Nesse âmbito, fundou a Revista *Ficções*, da qual é diretora. Esta revista dedica-se exclusivamente à publicação de contos de autores portugueses ou estrangeiros. Da coletânea *Setembro e outros contos* é de destacar o conto “Que”, em que a personagem da professora Formosa apresenta evidentes afinidades com Teresinha de *Ilusão*, partilhando da mesma obsessão pelos objetivos educacionais e pelas estratégias motivacionais do ensino e da aprendizagem.

As qualidades de escrita reveladas nos contos confirmaram-se quando optou pelo formato romanesco. Foi distinguida com o prémio Dom Dinis da Casa de Mateus (1988), pelo seu romance de estreia, *O Pequeno Mundo* (1988), e recebeu o Prémio Máxima de Literatura (1994), com *Olhos Verdes* (1994).

Após dez anos de interregno romanesco, Luísa Costa Gomes regressou a este género literário, em 2009, com o romance *Ilusão (ou o que quiserem)*, objeto de análise desta dissertação. Trata-se de uma obra marcadamente humorística e provocatória, em que as personagens principais, um ator de teatro e uma professora de Português, vivem situações que se acercam do surreal e até do absurdo e em que se diluem as fronteiras entre realidade e ficção, numa sátira impiedosa ao triunfo do virtual nas sociedades líquido-modernas.

Ilusão dirige ainda uma divertida diatribe ao *Second Life*, ao mundo virtual, ao vazio e à alienação, “ao domínio dos clichés, ao empobrecimento da linguagem e a quem vende a alma para ganhar a vida” (Direitinho, 2009: 20-21). É, possivelmente, por esta razão que, numa entrevista concedida após a publicação deste romance, a autora refere que “as novas tecnologias estarão eventualmente a empobrecer a expressão também porque nós temos cada vez menos coisas para exprimir” (*ibidem*: 20-21). Este regresso foi, pois, auspicioso, uma vez que, no ano seguinte, lhe foi atribuído o Prémio Fernando Namora/Estoril Sol.

⁴⁵ *Ibidem*.

A autora dedicou-se, igualmente, à escrita regular de textos dramáticos, estreando-se com *Nunca Nada de Ninguém* (1991). A sua última peça teatral, *A Vida em Vénus* (2008), integrou o Projeto PANOS da Culturgest.

A sua incursão pela arte dramática não se limitou à escrita para teatro, tendo paralelamente sido responsável pela dramaturgia de vários textos, levados à cena em inúmeros palcos do país. Trabalhou ainda como coautora e como encenadora. Nesta qualidade, estreou-se com a peça *O Príncipe de Homburgo*, de Heinrich Kleist (2010).

A sua colaboração com a imprensa periódica traduziu-se em várias crónicas semanais ou quinzenais, dadas à estampa em jornais como *O Independente*, *Público* e *Diário de Notícias*. A primeira que escreveu, “A-dos-Pasmados” (1994b), para *O Independente*, versava, sintomaticamente, o tema da televisão.

Dedicou-se também à literatura infantil, com as obras *A Galinha que Cantava Ópera* (2005) e *Trava-Línguas* (2006). Viu contos seus adaptados ao cinema e produziu o guião original para uma curta-metragem *Velocidade de Sedimentação* (2007), que foi selecionada para o INDIE LISBOA, em Abril de 2008.

O seu espírito criativo estendeu-se, igualmente, à escrita de libretos para ópera, como *Sobre o Vulcão* (1996)⁴⁶ e *Corvo Branco* (1998 e 2001)⁴⁷.

Tem, complementarmente, desenvolvido atividade regular de tradução literária. De entre as obras traduzidas, contam-se *O Amante*, de Marguerite Duras (1984), *Três Homens de Bicicleta*, de Jerome K. Jerome (1992), e *Três Irmãos*, de A. Tchekov (1997, a partir da versão inglesa), entre outras.

A par desta multifacetada criação artístico-literária, é pertinente salientar o facto de Luísa Costa Gomes ter também exercido a profissão de docente e de ter trabalhado na Direção Geral da Inovação e Desenvolvimento Curricular (DGIDC), sendo mentora do projeto Artes na Escola que pretende fomentar o contacto entre

⁴⁶ Cantata de Luís Bragança Gil, encenada por Luísa Costa Gomes no Festival de Teatro do ACARTE, em Setembro de 1996 (três representações). CD editado com o patrocínio do Ministério da Cultura (disponível em http://www.luisacostagomes.net/conto_que.htm).

⁴⁷ Ópera de Philip Glass, com encenação de Robert Wilson (encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses). Realização da EXPO 98 (Teatro Camões, 27 a 29 de Setembro de 1998, Teatro Real de Madrid, Novembro 1998, Lincoln Festival no Lincoln Center de Nova Iorque, Julho 2001) (*ibidem*).

professores-escretores e alunos de todo o país, através de um programa de atividades a desenvolver pelos escritores nas escolas. Neste sentido, criou dois programas de atividades de incentivo à escrita e à leitura: Oficina de Escrita, dirigida aos alunos do Ensino Básico e Secundário com a duração de 90 minutos⁴⁸, e um Clube de Leitura e Escrita para o Ensino Secundário⁴⁹.

Torna-se, agora, relevante fazer uma breve incursão pelo *pequeno mundo* literário de Luísa Costa Gomes, de modo a caracterizar, de forma necessariamente sucinta, a sua obra ficcional, com destaque para as suas principais linhas ideológico-temáticas, bem como para os aspetos processuais e técnico-narrativos mais recorrentes. Pretendo, pois, através da abordagem dos traços específicos que conferem singularidade ao universo ficcional da autora, nele inscrever o romance *Ilusão (ou o que quiserem)*. Hibridismo genológico, autorreflexividade, discurso polifónico, colóquio com o leitor, humor e paródia têm sido destacados por várias leituras críticas como traços singularizadores da ficção de Luísa Costa Gomes.

O universo ficcional de Luísa Costa Gomes revela acentuada diversidade ideológico-temática, acolhendo os registos do real, do surreal e do fantástico, com revisitações históricas ou filosóficas, como acontece com *A Vida de Ramón* (1991), biografia romanceada do filósofo e missionário maiorquino medieval Ramon Llull (século XIII), cuja peculiaridade deriva da mescla de mística e lógica (Lourenço, 2007: 9). Focalizando-se na dissecação da diversidade do humano, o seu olhar torna-se, com frequência, reparador, crítico e distanciado,

⁴⁸ Segundo a autora, a Oficina de Escrita é uma "(...) actividade dedicada a um número restrito de alunos (entre 15 e 20) e que se desenrola numa sequência escrita-leitura em voz alta dos textos produzidos. Pela sua própria natureza de escrita-leitura crítica-discussão, a Oficina não funciona bem com um número muito elevado de alunos, dado que o ambiente da Oficina deve ser calmo e proporcionar o diálogo entre todos. Os alunos são encorajados a ouvir os textos dos seus colegas e a intervir na sua análise e avaliação artística. É preferível que os textos criados em Oficina sejam originais e não cópias, imitações ou repescagens de composições já feitas. O que se pretende é formar o gosto literário, despertando o aluno para os valores da criatividade, originalidade, valor da linguagem e da forma da expressão" (disponível em http://www.luisacostagomes.net/conto_que.htm).

⁴⁹ "(...) – a atividade é livre e voluntária; – os alunos leem contos, romances, poesia, teatro; – autores escolhidos são de reconhecida excelência, de preferência clássicos; – os alunos discutem as suas leituras no âmbito do Clube; – os alunos, motivados por essas leituras, escrevem; – a sua escrita é orientada pelas novas leituras, para formar o gosto e criar espírito crítico, exterior aos manuais escolares e aos comandos dos média; – a escrita dos alunos é lida e discutida pelos participantes; deve haver um horizonte de publicação escolar dos textos produzidos pelos alunos no Clube Escrita" (*ibidem*).

problematizando a demanda de verdade e felicidade, entendida como processo de interrogação e reflexão sobre a vida, a essência do ser-no-mundo, temas que investem a sua obra de particular densidade filosófica. Não nos podemos esquecer, igualmente, da influência da formação académica da autora em Filosofia que, a par das suas vivências pessoais, esclarece, inevitavelmente, o seu processo criativo.

À sua mundividência, corporizada na sua ficção, subjaz uma inequívoca preocupação ética, polarizada em torno de binómios como verdade/mentira, bem/mal, misticismo/lógica, realidade/ficção, concretizados quer em relações interpessoais, representadas em cenários de desagregação, quer em situações absurdas do *modus vivendi* quotidiano. Essa cosmovisão recupera a realidade dos vários ambientes sociais, culturais, educativos, económicos e até políticos e justifica, frequentemente, a intencionalidade crítica ou satírica.

No romance *Olhos Verdes*, por exemplo, a autora aborda a influência dos *media* e do culto idolátrico da imagem. Em *Ilusão (ou o que quiserem)*, encontra-se sob escrutínio a questão do *Second Life* virtual e, no conto “Três meninas” (2007), a transfiguração da paisagem urbana. É também em torno de determinados temas da atualidade e de experiências pessoais, onde avultam comportamentos típicos e estereótipos nacionais, presentes em diversas áreas do saber, da cultura, da língua e da economia, que Luísa Costa Gomes escreveu as suas crónicas, publicadas em jornais e revistas, e compiladas em *isto e mais isto e mais isto* (2000).

Em *O Pequeno Mundo e Educação para a Tristeza* (1999), é o tema da casa⁵⁰ que sustenta a efabulação, reflexo da retoma revivalista, não raras vezes de tonalidade satírica, do romance gótico inglês. O mesmo se observa no conto “Casa Assombrada” que, no entender de Eduardo Lourenço, talvez seja “o mais classicamente enigmático e revelador dos ‘fantasmas’ e obsessões de Luísa Costa Gomes (...). Como todas as casas antigas é um cemitério vivo e é a

⁵⁰ Leia-se, a este propósito, o artigo “Casas pardas: o gótico doméstico em alguns contos de Luísa Costa Gomes”, de Paulo Alexandre Pereira, onde se examina “a comparência insistente da cenografia da casa assombrada em alguns contos de Luísa Costa Gomes, articulando-a com uma retoma revisionista da tradição gótica e com os temas nucleares a ela convencionalmente agregados: a digressão fantástica, o estranhamento fóbico, o horror doméstico, o desejo e a morte” (Pereira, 2008: 198).

invasão dessa morte congelada que pouco a pouco assombra os náufragos que um dia a escolheram como morada de passagem” (Lourenço, 2007: 11).

A centralidade do feminino deteta-se de modo mais expressivo no teatro, designadamente na peça *Nunca Nada de Ninguém*, em que são as mulheres que dominam a escrita, a representação (em vez do nome, são identificadas por números ordinais) e todas as fases da produção cénica, na tentativa de reabilitar o esvaziamento ontológico do feminino e a sua “invisibilidade social, histórica e política” (Pereira, 2007: 59), numa sociedade onde vigora ainda a sinistra cumplicidade patriarcal. Nesta peça, emergem, igualmente, elementos temáticos de natureza cómico-satírica, tais como a preocupação com a beleza e as dietas, e o interesse pelas telenovelas, configurando uma visão desqualificante e caricatural dos estereótipos femininos.

A metáfora da subalternidade feminina, ilustrada por uma personagem coisificada, surge também no conto “Costureirinha (uma lenda de Lisboa)”, em *Contos Outra Vez* (1997). No entanto, na sua obra, é esboçada, em paralelo, uma moldura sociológica diversa, reveladora da complexa e misteriosa natureza do ser humano, concretizada num amplo espectro de personagens e profissões, desde os sem-abrigo de *Treze Contos de Sobressalto*, representantes daqueles a quem tudo falta, até mesmo a dignidade humana, passando pelo absurdo da existência, encarnado por um marginal e por um alto burguês em *Nunca Nada de Ninguém*.

A indiscutível mestria revelada pela autora na construção das suas personagens – femininas e masculinas, reais e verosímeis – transcorre de um agudo poder de observação crítico-social e de um inegável talento de composição.

O hibridismo genológico, em virtude do qual Luísa Costa Gomes desconstrói as categorias literárias convencionais, revela-se uma estratégia literária em notória desobediência aos cânones literários, sobretudo no domínio das formas narrativas do conto e do romance. Testemunhando uma tendência lúdica, Luísa Costa Gomes dissolve, deliberada e conscientemente, a típica harmonia da estrutura narrativa ou da organização do(s) texto(s), como se verifica em *Ilusão (ou o que quiserem)*, ou no conto “Uma empresa espiritual”, de *Contos Outra Vez* ou, ainda, em *Setembro e Outros Contos*, em que a autora se

manifesta “desmistificadora, em cada linha, da visão canónica do ‘conto’ como virtualmente transfigurador da vida” (Lourenço, 2007: 10). Esta reconfiguração lúdica da tradição literária verifica-se, igualmente, na recuperação de géneros considerados menores, ultrapassando-os, tal como se constata em *Vida de Ramón*, biografia romanceada de “evocação realista e fantástica, a meio caminho entre o romance de cavalaria e a ficção científica do nosso presente fascinado por mundos virtuais” (*ibidem*: 9).

A autorreflexividade é outra característica axial da obra de Luísa Costa Gomes. Seja no conto, no romance ou no teatro, a autora reflete sobre a metodologia criativa das suas obras, num verdadeiro processo de metaficção⁵¹ e metalinguagem, denunciando uma aguda consciência ficcional. Tal confirma-se em *Ilusão (ou o que quiserem)*, através do jogo de metateatro conduzido a partir de *L’Illusion Comique* de Pierre Corneille, ou no conto “Casa assombrada”, através da escrita, em *mise en abyme*, do conto dentro do conto. Quando Luísa Costa Gomes, ao compor o seu texto, tece considerações sobre o seu processo de construção, valendo-se algumas vezes da adesão emocional do leitor, torna explícita a sua intervenção metaliterária, metadiscursiva e metanarrativa indissociável de qualquer ato criativo⁵².

Observe-se o caso dos romances *O Pequeno Mundo*, em forma epistolar, em que “a paródia consiste (...) numa forma de metalinguagem, já que o romance questiona a própria questão da escrita romanesca” (Guedes, 1991: 203) e *Ilusão (ou o que quiserem)*, em que a autora desconcerta o leitor, através da provocação que constitui o título parentético, obrigando-o a ponderar a tipologia da narrativa, ou em *Treze Contos de Sobressalto*, onde se destaca, citando Jorge Listopad, “a

⁵¹ Brunilda Reichmann, citando Linda Hutcheon, a propósito de *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, onde se aborda a temática da “metaficção pós-moderna”, considera que “a metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção” (*apud* Reichmann, s. d.: s. p.).

⁵² “Também o romance se faz ensaio e discute, não apenas sua própria construção, como a construção de outras formas literárias em sua relação com a produção e a recepção. A esse tipo de romance, que tem consciência de si mesmo, dá-se o nome de metaficção, já que ele relativiza e dramatiza as fronteiras entre ficção e crítica. A este propósito diz Mark Currie na introdução de um livro, *Metafiction*, coletânea de ensaios sobre o assunto: ‘O romance auto-consciente tem, assim, o poder de explorar não apenas as condições de sua própria produção, mas as implicações da explanação narrativa e da reconstrução histórica em geral. (Currie, 1995, p. 14)’” (Ceia, s. d.: s. p.).

estranheza natural, a não-convenção literária, o espelhamento sem espelhos, as agressões diluídas, as lógicas ausentes, o não-dramático, numa palavra, uma *não-intervenção agressiva* do talento novo e da ordem nova” (Listopad, 1982b: 80).

Embora a autorreflexividade se revele uma tendência insistente em muita da produção literária e cultural contemporânea, ela tem sido frequentemente associada aos códigos estético-literários de filiação pós-moderna⁵³. No entanto, Carlos Ceia alerta que “um texto que apenas registre interpelações esporádicas ao leitor, sem qualquer objetivo crítico, não tem o mesmo valor metaliterário que uma obra assumidamente auto-reflexiva” (Ceia, s. d.: s. p.).

A polifonia discursiva, isto é, o “jogo da pluralidade de vozes e de consciências” (Besse, 1997: 94), que ultrapassa as próprias personagens, traduzindo uma relativização de posições face ao mundo e à realidade, é outro traço reiteradamente destacado na escrita de Luísa Costa Gomes. A polifonia materializa-se também na duplicidade de leituras do discurso, na dimensão ambivalente do mundo diegético entre destinador/destinatário, que Maria Graciete Besse descreveu como a “dimensão plurivocal que ultrapassa a tradicional voz unívoca” (*ibidem*: 94)⁵⁴ do narrador⁵⁵, na contaminação da obra com outros textos e contextos do presente e do passado, e até com outras artes e estilos. Tudo contribui para a “ocultação” artística do monopólio vocal do narrador, dando lugar a uma multiplicidade de interlocutores. São exemplos paradigmáticos desta polifonia *O Pequeno Mundo*, *Olhos Verdes* e *Ilusão (ou o que quiserem)*.

⁵³ Apesar de a autorreflexividade ser frequentemente apontada como um dos traços distintivos da literatura pós-modernista, na verdade, ela “é já uma das marcas da técnica narrativa de Cervantes no *D. Quixote*, que contém exemplos suficientes para fundar um estilo único: na segunda parte da novela-romance, as personagens lêem, em reflexão crítica e satírica, o texto da primeira metade, incluindo o próprio protagonista a surpreender uma personagem a ler uma versão ‘pirata’ do Livro Dois escrito por alguém que não o autor real Miguel de Cervantes” (*ibidem*, s. d.: s. p.). Face ao exposto, Carlos Ceia problematiza a convicção de a autorreflexividade constituir um paradigma exclusivo da ficção pós-moderna.

⁵⁴ Atente-se nos aspetos salientados por Maria Graciete Besse a propósito do romance *O Pequeno Mundo*: “(...) parece-nos um romance singular no panorama das letras portuguesas contemporâneas, pela adopção da forma epistolar, pela mobilização de uma série de reflexões que nos permitem equacionar a problemática da Alteridade de forma particularmente sugestiva, e pela exigência de uma leitura plural, onde se dissolvem as noções de verdade. De género, de autor e até de sujeito de discurso” (Besse, 1997: 87).

⁵⁵ É interessante ressaltar que predomina a visão dos narradores masculinos, o que se torna particularmente curioso, quando por detrás se encontra um autor empírico feminino, como acontecerá também em *Ilusão (ou o que quiserem)* e em *Nunca Nada de Ninguém*.

O convívio interartístico é facilmente comprovado pelo recurso declarado ou subentendido a múltiplos textos da literatura, da cultura e da arte universais, cuja simbiose conduz a uma fecunda intertextualidade, sobressaindo a presença constante da tradição dramático-teatral, expressa na referência a nomes e a textos de autores, especialmente da dramaturgia universal. As diversas modalidades de humor literário, com predomínio da paródia e do *pastiche*⁵⁶, em concurso com a sátira, assumem-se como uma marca da produção literária contemporânea que emerge deste diálogo interartístico. Segundo Eduardo Lourenço,

a vocação satírica e paródica de Luísa Costa Gomes, as parábolas-contos ou os meros textos de aparência circunstancial que lhe dão corpo, são uma autêntica novidade na ficção portuguesa. Não estávamos habituados a uma imaginação ao mesmo tempo desvairada, imprevisível, no sentido próprio, insólito, e tão controlada, como evocação de *faits divers* triviais que num segundo conhecem uma vertigem que em seguida deriva, impávida, e nós com ela, para abismos ou conclusões onde o sentido do mundo naufraga e por assim dizer se anula e resplandece. (Lourenço, 2007: 10)

A sua originalidade estende-se, inclusive, aos próprios títulos das obras que ocultam mais do que revelam, uma vez que se encontram imbuídos de ironia e duplos sentidos. Conduzem, pois, o leitor a instituir um horizonte de expectativas que, muitas vezes, é defraudado, devido ao efeito de surpresa, exigindo o seu reposicionamento face à trama narrativa.

O tom provocatório e irónico, em *O Pequeno Mundo*, instiga um jogo que convida o leitor a participar na ficção sob o comando autoral (Guedes, 1991: 201). Compaginando-se com esta dimensão lúdica da ficção, revela-se igualmente interessante a relação instituída entre narrador/a-leitor, encarado como mais que

⁵⁶ A título de exemplo, considere-se o *pastiche* (paródico) das cartas de Camilo Castelo Branco apresentado em *O Pequeno Mundo*.

um mero espectador da vida ficcional, como se deduz da advertência que lhe é dirigida na mesma obra:

Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia.

Suportará o leitor um livro assim?

Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora o dou a publicar. (Gomes, 1998:7)

O colóquio com o leitor surge também no conto de abertura de *Contos Outra Vez*, “Uma empresa espiritual”, quando ele é convidado a imaginar como seria Tomás Bernardino (Gomes, 1997: 11). Eduardo Lourenço considera este conto uma “soberba farsa burlesca do nosso mundo ocidental, religiosamente desertificado, aberto às paródias mais sacrílegas – rendosas – que lhe possam dar a ilusão de conhecer velhos êxtases sem ressurreição possível” (Lourenço, 2007: 10).

Por último, a originalidade de Luísa Costa Gomes revela-se, igualmente, no registo humorístico preponderante em algumas das suas obras. Para a construção deste efeito, concorre o recurso frequente à paródia, que se traduz na apropriação de hipotextos da tradição literária, transformando-os⁵⁷, em sinal de alteridade estética, invertendo/subvertendo a ordem estrutural das obras e géneros, ou ainda quando se debruça sobre a comédia humana; à ironia, por vezes “devastadora” (*ibidem*, 2007: 11), gerada, segundo Vanessa Pereira, pelo desfasamento entre o que se espera e o que, de facto, acontece, entre o que se diz e o que se quer dizer, ou entre o que se diz e o que se vê (Pereira, 2007: 60)⁵⁸; à sátira social, ao exagero caricatural e grotesco, com intuito crítico e reparador; às intervenções do/a narrador/a; à exploração de matizes semânticos

⁵⁷ Linda Hutcheon, citando Sandra Gilbert e Susan Gubar, salienta a paródia como característica da ficção pós-moderna de autoria feminina: “Muita da escrita feminina actual, visando, como visa, ser simultaneamente revisionista e revolucionária, é ‘paródica, dúplice, extraordinariamente sofisticada’” (*apud* Hutcheon, 1985: 65).

das palavras e ao *nonsense*; à construção tipificante das personagens e sua onomástica indicial; às situações; à carnavalização; às soluções hiperbólicas e absurdas, encontradas pelas personagens para os seus problemas.

Inscrevendo-se na pós-modernidade literária portuguesa, a obra polifacetada de Luísa Costa Gomes encontra-se coesivamente organizada em torno da representação crítica e satírica do real. Não é, pois, surpreendente que, articulando-se com essa observação reparadora do mundo, a paródia, a sátira e o *pastiche* sejam os registos expressivos eleitos pela autora. É neles que agora me deterei.

⁵⁸ A propósito do texto dramático *Nunca Nada de Ninguém* (Gomes, 1991).

III. Rir ou Não Rir: a construção do humor em *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes

1. Do *theatrum mundi* ao mundo como teatro: paródia e (para)teatralidade

O teatro é vida, é corpo, é fogo, é cor!
(Luísa Costa Gomes, 2009: 20)

A génese da metáfora do *theatrum mundi* é atribuída, por muitos, a Platão⁵⁹ que, tal como Horácio (*Sat.*, II, 7, 82), considerava ser o homem uma marionete dos deuses. No entanto, G. B. Harrison entende que a sua primeira ocorrência se verifica no *Policraticus* de João de Salisbúria, de 1159 (ed. Webb, I, 190) (*apud*, Curtius, 1990: 139). É unânime que o *topos* se vai perpetuando da Antiguidade ao Renascimento, articulado com o pensamento da época, alcançando o seu apogeu no período barroco, nas obras de, entre outros, Gracián e Calderón, nas quais “vida e teatro se mesclam para melhor vincar o carácter ilusório daquela” (Correia, 2008: 12). A secularização do motivo vai-se operando em sintonia com os ideais renascentistas e humanistas até confluír no drama moderno, distanciando-se já da realidade metafísico-religiosa que lhe deu origem, cuja orientação antropocêntrica solicita ao homem determinados procedimentos éticos, esclarecidos pelo livre arbítrio.

Segundo Ernst Robert Curtius, a metáfora do *world-stage* chegou à Idade Média, através da Antiguidade e do Cristianismo, e é mencionada em diversas peças teatrais de vários países, especialmente no início e no período áureo do Barroco, dominado pelo culto das aparências: no século XVI, numa comédia de Pierre Ronsard⁶⁰, em *As you like it*, de William Shakespeare⁶¹, e, no século XVII,

⁵⁹ Cf. *Leis* (I, 644 d-e; VII, 803 c): “May we not regard every living being as a puppet of the gods, which may be their plaything only, or may be created with a purpose? (...) Man is made to be the plaything of God, and this, truly considered, the best of him”. O mesmo autor, em *Philebus* (50 b), fala de “tragedy and comedy of life” (Curtius, 1990: 138).

⁶⁰ É o seguinte o epílogo da comédia: “Ici la Comédie apparaît un exemple/Où chacun de son fait les actions contemple:/Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs./La Fortune qui est maîtresse de la scène/Apparaît les habits, et de la vie humaine/Les cieus et les destins en sont les spectateurs” (*apud* Curtius, 1990 : 140).

em *Dom Quixote*⁶², de Miguel de Cervantes, e em *La vida es sueño*⁶³, de José Calderón de la Barca (Curtius, 1990: 138-141).

Encarado, agora, o teatro como a representação do mundo⁶⁴, o palco é a própria vida do homem figurada perante o espectador. O ator, por sua vez, retrata o homem na sociedade e no mundo, e, no fim, o espectador projeta-se na personagem do ator, vive, por intermédio dela, a sua vida e partilha as suas angústias e paixões, com o propósito catártico de se converter num verdadeiro homem (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 637). Se a pessoa se transforma em personagem fingida – em *persona* –, o palco converte-se num local onde a realidade e a ilusão dramática se fundem (Correia, 2008: 12).

A metáfora teatral é, assim, inseparável da problematização do próprio estatuto mimético da ficção, uma vez que “opera uma divisão do mundo em duas dimensões, realidade e aparência” (*ibidem*: 13). É por este facto que William Hazlitt defende que “la vida (...) es el arte de ser bien engañados” (*apud* Jiménez, 2010: 53-76).

Não sendo minha intenção resenhar, mesmo de modo breve, as declinações histórico-literárias da metáfora do *theatrum mundi*, a sua convocação assídua e intencional no romance de Luísa Costa Gomes torna imperativas as seguintes questões: como e com que intenção o presente *locus* clássico é atualizado pela autora em *Ilusão (ou o que quiserem)*? Manter-se-á ela na linha

⁶¹ A personagem Jaques afirma: “The world is a stage/ and all the men and women merely players” (Shakespeare, 2005: 55).

⁶² Num diálogo estabelecido entre D. Quixote e Sancho Pança, aborda-se a comparação entre uma peça de teatro e a vida real. Diz D. Quixote que Sancho Pança deverá estimar os comediantes e a comédia “porque todos são instrumentos de grande bem para a república, pondo-nos diante a cada passo um espelho onde se vêem ao vivo as acções da vida humana. (...) onde uns fazem de imperadores, outros de pontífices, e finalmente todos os papéis que podem aparecer numa comédia; mas, chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhe tira a morte as roupas que os diferenciam e façam iguais na sepultura”. Sancho concorda, exclamando: “– Óptima comparação!” (Cervantes, 2004: 487-488).

⁶³ “Salga a la anchurosa plaza/Del gran teatro del mundo/Este valor sin segundo...” (*apud* Curtius, 1990: 141).

⁶⁴ Cf. as reflexões de David Mourão-Ferreira sobre o papel do teatro na formação da criança que, no fundo, poderão alargar-se a todo o indivíduo: “Ninguém decerto ignora que o teatro constitui um factor decisivo tanto na educação estética das crianças como na ampliação ou no enquadramento dos inúmeros apelos do seu imaginário. Palavra ‘em acção’ e palavra ‘encarnada’, só no teatro se mostra capaz, com inigualável plenitude, de fazer sentir a vivacidade e a vitalidade da palavra, bem como de despertá-la para os valores mágicos da expressão. Tornando visível o que se diz, convertendo em audível o que se vê, o teatro pode ainda abrir-lhes os primeiros horizontes sobre outras artes a que também recorre, tais como a pintura ou a música, a arquitectura ou o bailado” (Mourão-Ferreira, 1992: 3-4).

da tradição consignada pelo tópico, como parece deduzir-se das palavras em epígrafe da personagem Constância ou, pelo contrário, subvertê-lo-á, inscrevendo-se na dinâmica de inovação contemporânea de tendência contestatária e de abolição das fronteiras convencionais, modais e genológicas?

Com vista a dar resposta às questões anteriormente formuladas, proponho-me refletir sobre a encenação romanesca do *ethos* humorístico⁶⁵, resultante do registo paródico (associado à ironia), com base no quadro teórico anteriormente esboçado, e insistindo no diálogo criativo do romance com os seus intertextos fundadores: as peças de Shakespeare e Corneille.

Assim, deter-me-ei, em particular, na abordagem dos seguintes níveis de análise: dimensão paratextual (título e subtítulo parentético⁶⁶, ilustração da capa e índice capitular); projeto em construção do protagonista/homem-ator; sublimação da essência-existência do ser: amor-arte-escrita; universo teatral (real e virtual); episódios de cariz teatral; intertextos ideológicos e culturais.

Desde logo, numa leitura exploratória de *Ilusão*, o leitor depara-se com inúmeras referências temático-formais e culturais ao universo teatral, umas mais dissimuladas do que outras, congregadas em torno da metáfora do teatro do mundo, que inevitavelmente contaminam o macrotexto romanesco. Mesmo sem adentrar-se no mundo ficcional, onde também o teatro reveste papel fundamental na construção das personagens, o leitor é surpreendido pelo caráter disjuntivo do título do romance e pela filiação genológica sugerida pela autora. É a partir deste momento que começa a desenhar-se a construção do humor: o texto do romance incorpora processos dramático-teatrais, adotando a disposição gráfica e a sintaxe de uma peça teatral, detetando-se a presença de réplicas, didascálias, apartes e indicações cénicas, bem como de uma elocução especificamente teatral de

⁶⁵ Convém ressaltar que seguirei, pontualmente, a linha de pensamento de Linda Hutcheon, ao defender que o uso paródico e autoconsciente das convenções romanescas presentes numa obra se manifesta na “causality of plots, the use of illustrations and footnotes, the demand for moral content, adventures, suspense, the time conventions, the writer’s power, the critic’s demands, chapter division, the use of prefaces, cover page, digressions and stylistic uniformity” (Hutcheon, 1984: 52).

⁶⁶ Rui Zink defende que “(o humor gosta de *parêntesis*. Porque eles são, num texto escrito, o indicador de uma mudança de tom, e o humor, como toda a música, é questão de ritmos e tons.) (...) Porque todo o humorista dá *dicas* ao leitor de onde está a piada: só que fá-lo com pausas, entoação, parágrafos, travessões, parêntesis” (*apud* Crespo, 2013a: 232).

natureza dialógica⁶⁷. Desenvolve-se, deste modo, uma surpreendente paródia arquitextual que convoca sistematicamente a substância modal do drama, sem deixar de reenviar para textos fundadores do teatro ocidental. Tudo concorre para materializar a presença formalizante do texto dramático e criar um efeito de surpresa, instituindo um registo derrisório, cómico e paródico que assinala a libertação de cânones e convenções.

Consignando paratextualmente um horizonte de expectativas, o título *Ilusão (ou o que quiserem)*, por meio da alusão intertextual às comédias *As you like it* (1599)⁶⁸, de Shakespeare, e *L'illusion Comique* (1635), de Corneille, denuncia uma autorreflexividade irónica que interroga a génese da própria ficção em contexto pós-modernista (Ribeiro, 2010: 221). São estas duas peças de teatro, de inegável prestígio canónico, que assumem mais evidente influência temático-formal na tessitura romanesca, recorrendo a autora à intertextualização, intencional e consciente, daqueles referentes culturais para fundamentar a temática e ideologia, o processo de escrita, a estrutura ficcional e a organização textual de *Ilusão*. Ressalve-se, contudo, que, a par das muitas similitudes que aproximam esta tríade de obras, nos planos temático-ideológico e formal, são também indistigáveis os inúmeros aspetos que as diferenciam.

É-lhes, antes de mais, comum o jogo da ambiguidade ilusória instaurada pela máscara teatral dos respetivos protagonistas (Cochonilha-Rosalind-Clindor), em busca de uma verdade reveladora da essência do ser, através da reflexão crítica sobre a vida e o homem, nas suas múltiplas vertentes (profissional, relacional, afetiva...), nem que, para isso, se verifique a necessidade, quer autoral

⁶⁷ Os detalhes de elocução, designadamente o dialogismo de matriz teatral, revestem imensa importância no romance. Maria Leonor Nunes afirma que *Ilusão (ou o que quiserem)* é “um livro sobre a linguagem. Não é por acaso que foi feito em diálogo como se fosse uma peça de teatro” (Nunes, 2009: 14). O protagonismo da linguagem no romance é igualmente salientado por Pedro Mexia: “Luísa Costa Gomes conhece o meio que satiriza, e domina os diferentes registos cómicos, sobretudo os jogos com as falas misturadas, as discussões estapafúrdias e as tiradas insólitas” (Mexia, s. p.: s. d.).

⁶⁸ Luísa Costa Gomes esclarece o alcance do jogo alusivo intertextual presente no subtítulo: “Tem que ver com uma peça de Shakespeare que se chama *As you like it*. E usei-o justamente porque remete para a dimensão comunicacional da própria comédia. Tradicionalmente a comédia não tem regras tão estritas de enredo e desenvolvimento como o romance naturalista, juntando, muitas vezes, vários fragmentos. E interessa-me essa capacidade de deriva. Prende-se também com outra dimensão presente no meu livro: o fantasma do público ou dos públicos. Ou seja, de fazermos o que o público quer” (Nunes, 2009: 15). Sendo a comédia uma história que evolui da complicação inicial para a ordem final, ganha relevo a ideia de *deriva* em que se encontram as personagens do romance, empenhadas na busca incessante da realidade.

quer das personagens, de subverter regras⁶⁹. As combinações improváveis, o lugar de destaque concedido ao teatro, ao amor e às relações humanas e sociais, com recurso a linguagem e a situações cómicas, consonantes com o registo multiforme do humor, concorrem para a apresentação das desventuras de contornos picarescos das personagens-atores.

Com efeito, podem aproximar-se *Ilusão* e *As you like it* de Shakespeare, sobretudo no plano do conteúdo dramático, no respeitante a temas e a conceitos abordados e até no domínio da própria linguagem. Saliente-se a instabilização das convenções de género, através do recurso à máscara e ao disfarce, que instala o triunfo da aparência e da ilusão do que não é, com enredos de tipo humorístico, de pendor irónico-reflexivo, sobre a vida e o carácter humanos.

Na peça de Shakespeare, após a expulsão do palácio por seu tio, o duque Frederick, Rosalind decide refugiar-se na floresta das Ardenas, onde se encontra o seu pai exilado, acompanhado do melancólico filósofo Jaques⁷⁰. Rosalind não vai sozinha, pois a sua prima Celia decide acompanhá-la. Na preparação da partida, Rosalind, a protagonista, traveste-se⁷¹ no jovem Ganymede e Celia muda o seu nome para Aliena, com o objetivo de o harmonizar com a situação atual de pastora. A protagonista assume e representa, simultaneamente, duas identidades de género, feminina e masculina. A nova máscara permitir-lhe-á, por um lado, assegurar a sua proteção individual e pôr à prova o amor de Orlando por si e, por outro, provocar uma ilusão desestabilizadora nas restantes personagens, cujo equilíbrio só será alcançado no final da peça, após revelação da sua verdadeira identidade.

Esta questão da convenção onomástica e da identidade sexual será também objeto de reflexão em *Ilusão*. No entanto, o cenário e o desfecho da intriga afastam peça e romance, visto que o predomínio do ambiente urbano, de sinal disfórico, em *Ilusão*, se contrapõe ao espaço eufórico da comédia bucólica

⁶⁹ Relembre-se o conselho dado pelo mágico Alcandro a Pridamante, em *L'illusion Comique*, revelador da ilusão teatral: "Não acrediteis senão nos vossos olhos" (Corneille, 199: 115).

⁷⁰ Cabe a esta personagem proferir uma das frases mais célebres de Shakespeare: "All the world's is a stage, /And all the men and women merely players" (Shakespeare, 2005: 55).

⁷¹ Rita Bertrand considera que esta comédia shakespeariana "foi a primeira na História a ter um travesti como protagonista" (Bertrand, 2013: 40).

shakespeariana que culmina com a realização de três cerimónias nupciais, a regeneração dos maus e a recompensa dos bons.

Em confronto com *L'illusion Comique*, de Corneille, as afinidades com *Ilusão* verificam-se principalmente no domínio formal⁷². Ambas as obras tornam manifesto um sistemático hibridismo genológico: se a peça em verso de Corneille apresenta uma estrutura intrinsecamente dramática, celebratória do teatro⁷³, combinando ingredientes de comédia e tragédia, *Ilusão* cruza, no plano da ficção romanesca, modo narrativo e modo dramático. Nos dois textos, encontram-se reiterados exemplos de metalinguagem, com recurso a um desafiante jogo metateatral⁷⁴, ainda que muito mais explorado em Corneille, em função do qual, numa estratégia de duplicação especular, a plateia assiste a uma peça e, por sua vez, os atores se convertem também noutra plateia que assiste à peça. É sobretudo no domínio da autorreflexividade, patente na reflexão textualizada sobre os próprios mecanismos de construção teatral, que estas obras podem ser aproximadas. Contudo, Luísa Costa Gomes introduz uma inovação que consiste

⁷² Reproduzi, em todas as citações do texto de Pierre Corneille, a tradução de Nuno Júdice referenciada na bibliografia final.

⁷³ Corneille faz a apologia da arte teatral e da sua função social, salientando, no final da peça, em registo moralizante, que cada indivíduo deverá decidir e ser respeitado pelas suas escolhas. Estas reflexões encontram-se presentes na réplica do mágico Alcandro, a propósito da revelação a Pridamante de que o seu filho, Clindor, é ator: “Deixai de vos queixar: presentemente o teatro/está num ponto tão alto que qualquer um o idolatra,/e o que no vosso tempo era visto com desprezo/é hoje a paixão de todos os bons espíritos,/o tema de conversa em Paris, a inveja da província,/o divertimento mais doce dos nossos príncipes,/as delícias do povo, e o prazer dos grandes;/dos seus passatempos conta-se entre os primeiros,/e aqueles de que vemos a sabedoria inteligente/com ilustres cuidados proteger toda a gente/encontram nos prazeres de um espectáculo tão belo/com que se descontraír de um fardo tão pesado./Mesmo o nosso grande rei, esse ás da guerra/cujo nome se faz recear nos dois extremos da terra,/a cabeça cingida de louros digna-se uma ou outra vez/emprestar olhos e ouvidos ao teatro francês./É aí que o Parnaso expõe as suas maravilhas;/os mais raros espíritos lhe consagram as vigílias,/e todos os que Apoio vê com o melhor olhar/dos seus doutos trabalhos lhe dão algum lugar./Se é preciso pela riqueza avaliar as pessoas,/o teatro é um feudo cujas rendas são boas,/e o vosso filho encontra num ofício tão doce/mais bens e honra do que teria encontrado em vossa casa,/libertai-vos enfim desse erro comum,/não vos queixéis mais da sua boa fortuna” (Corneille, 1999: 114-115).

⁷⁴ Entendo metateatro, com Jesús G. Maestro, como “toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc..., y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones, que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal e funcionalmente los provoca. El metateatro es, pues, la expresión formal de una *literatura de confrontación*” (Maestro, 2004: 599). O mesmo autor aponta Cervantes e Shakespeare como os nomes fundadores da literatura metateatral.

em inscrever o teatro dentro do romance e não o teatro dentro do teatro, como se verificava em Corneille⁷⁵.

O jogo intertextual estatuído pelo título (e também pela ilustração da capa do romance) desempenha uma óbvia função indicial e prefigurativa, ao mobilizar, ironicamente, referentes literários que emblematizam toda a tradição teatral ocidental, mormente a da comédia. Na minha perspetiva, Luísa Costa Gomes intima expressamente os textos de Shakespeare e de Corneille com o objetivo de reabilitar a pragmática do riso, problematizar a comunicação teatral e interrogar o estatuto da comédia. Por outro lado, o título permite antecipar que o romance irá proceder a um decalque de temas e procedimentos, implícitos e explícitos, do modo dramático, num exercício sistemático de metatextualidade.

A autora adverte, deste modo, o leitor⁷⁶ para a prevalência no romance de um *ethos* paródico-humorístico, não só no que se refere à temática e à ideologia constantes do título, como também no tocante à sua inscrição genológica, ao deixar ao seu livre-arbítrio as decisões classificativas. Como entender, pois, *Ilusão (ou o que quiserem)* e *romance (ou o que quiserem)*? A que ilusão se referirá o título? Será uma verdadeira ilusão ou tratar-se-á da realidade? Será romance? Será teatro? Será tragédia? Será comédia? Afinal, de que modo e género participa a obra? São estas as primeiras questões que perturbam, deliberada e conscientemente, o leitor, o que torna desafiante a leitura deste romance tonalizado por um humor que visa desconcertar. Assim, convém, desde logo, discutir a questão da filiação genológica da obra, para melhor se compreender a temática da ilusão sugerida pelo título e nela desenvolvida.

Da leitura de *Ilusão* facilmente se deduz a consistente dinâmica de hibridação entre os regimes narrativo e dramático, concretizada na transgressão

⁷⁵ Considera-se, à semelhança do que tem sido amplamente salientado pela crítica, que o teatro dentro do teatro ou a comédia dentro da comédia representou, para Corneille, um importante e inovador mecanismo de arquitetura teatral que impulsionou a sua evolução dramática, permitindo-lhe legitimar a contaminação transgressiva de géneros e o incumprimento da regra da unidade de tempo da tragédia clássica, segundo a qual a ação representada não podia exceder as vinte e quatro horas.

⁷⁶ A propósito da paródia arquitextual nos autores surrealistas, vd. as seguintes reflexões de José Cândido Martins: "(...) gera-se um natural e inesperado efeito de surpresa: o leitor tenta descortinar a ligação entre o título e o texto, mas a sua tentativa é o mais das vezes frustrada. Esta livre abusiva utilização do título (entenda-se: paródica) cumpre cabalmente dois dos objetivos a que a escrita surrealista se propõe: desorientar o leitor, criando-lhe falsas expectativas; e

do texto em relação ao seu arquitepo. Por outras palavras, o sintagma romanesco encontra-se organizado de modo a produzir a ilusão de um texto dramático, podendo mesmo ser descrito como um “romance-teatro”. Veja-se, a título de exemplo, o passo a seguir transcrito, em que o efeito criado pelo cruzamento de registos polifónicos, com as falas entrecortadas da família virtual do protagonista e dos atores implicados em ensaios para um filme, redundando na indistinção humorística entre real e virtual, consubstanciada no recurso à ironia situacional:

Deirdre: Para mim a minha realidade é mais real do que a tua suposta realidade! *Frederick*: Como assim, *suposta* realidade?
Deirdre: A tua suposta realidade é apenas um pretexto miserável para não cumprires as tuas obrigações como *husband* e como *father*! *Cavaleiro*: Senhora, como poderia esquecê-la? Foi a noite mais gloriosa da minha vida! *D. João VI*: Quem é que lê a acção?
D. Maria II: Pois a verdade sobre essa noite é que... *Cavaleiro*: Quereis-me hoje para me rejeitardes amanhã, quando estiverdes servida? *Frederick*: Mas quantas realidades achas que existem?
Cavaleiro: Rejeitardes soa tão mal! Quem é que escreveu isto? Não nos podíamos tratar por tu ou por você? Afinal somos amantes! *D. Maria II (desatando os bofes do Cavaleiro)*: Vinde servir vossa rainha, senhor Cavaleiro! (Gomes, 2009: 36)

A sutura caótica de outros textos-discursos, no espaço de enunciação romanesca, conduz o leitor a uma nova forma de ler, se previamente tiver avaliado o desvio genológico e a intenção paródica que a sustenta, bem como a ligação do título com o texto, reveladora de uma diluição de fronteiras entre géneros. Para tal, é-lhe exigida uma enciclopédia literária que lhe permita problematizar (e decidir) a tipologia da narrativa, o que supostamente caberia, em primeira instância, à entidade autoral.

Salienta-se que o diálogo crítico do texto com as convenções do género em que se integra, corrente na produção ficcional contemporânea, atravessa não só

ridicularizar as convenções mais ou menos cristalizadas da funcionalidade identificativa e

toda a obra de Luísa Costa Gomes, como também outras que se inscrevem em contexto pós-moderno⁷⁷. É essa consciência da labilidade das categorias literárias convencionais que leva Pedro Mexia a afirmar que “este ‘o que quiserem’ representa a fluidez do romance como género já pouco codificado e propensão lúdica, duas características que conhecemos dos romances de Luísa Costa Gomes” (Mexia, s. d.: s. p.).

A autorreflexividade metaficcional⁷⁸, de tendência marcadamente irónica, típica da ficção contemporânea – e, mais especificamente, da poética do romance de Luísa Costa Gomes – é detetável, quando, na narrativa, se reflete sobre a sua própria estrutura e o seu processo de construção ficcional, desafiando as convenções mimético-realistas da estrutura tradicional do género, constituindo uma expressão paradigmática da literatura pós-modernista. Esse comentário metaficcional é, não raras vezes, transposto para a voz das personagens do romance, como acontece com a seguinte observação de Cochonilha: “Era um monólogo que devia vir mais atrás na narrativa, para *dar a conhecer a personagem*, mas aqui funciona como balanço do Juvenal, ameaçado como estava por uma doença desconhecida” (Gomes, 2009: 169).

Curiosamente, a resistência de Luísa Costa Gomes a definições e regras preestabelecidas revela-se também na onomástica sobredeterminada de algumas personagens, chegando mesmo ao extremo de os nomes que lhes são atribuídos concorrerem para a obliteração da sua identidade. Relembre-se a reflexão inicial, presente no romance, sobre a vantagem de Jorge Cochonilha assumir o nome artístico de Edmundo Jorge, o pseudónimo do seu amigo Cavaleiro de Oliveira e o facto de Celina, sua colega do curso de Escrita Criativa, não querer ser apelidada

designativa do discurso intitulado” (Martins, 1995: 124:125).

⁷⁷ “A suspensão das categorias e das identidades, individuais ou textuais (para que aponta provocatoriamente o mesmo parêntesis apenso ao título e à indicação de género, já na capa do volume), surge-nos aqui como directamente resultante dos modelos rizomáticos e globalizadores das sociedades hodiernas, organizadas na forte dependência de redes digitais de comunicação e de formatos estandardizados de conduta e pensáveis num quadro ideológico de generalizado furor economicista: ‘no pós-moderno tudo se equivale’ (p. 14)” (Ribeiro, 2010: 221).

⁷⁸ “The term ‘metafiction’ itself seems to have originated in an essay by the American critic and self-conscious William H. Gass (in Gass.1970). (...) terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been since the 1960’s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world. Metafiction pursues such questions through its formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as a book, but often recasting it in the terms of contemporary philosophical, linguistic or literary theory” (Waugh, 1984: 2-3).

por nenhum nome, repelindo a aliança entre o nome e a pessoa, porque, para ela, “ter um nome é logo uma indicação do que sou eu, é um título de um livro, e eu não quero ser catalogada. É injusto. O que achas tu que é uma Celina?! Que raio de título é esse para uma vida?” (Gomes, 2009: 67). A arte da escrita é um meio de ensaiar ser, não sendo, pois permite ser tudo o que não se é e “viver”, por procuração, outras realidades. Vicariamente, Celina foge do ser que é e prefere refugiar-se naquilo que não é, à semelhança do que irá acontecer com o protagonista quando vive em *Second Life*.

Ao contrário de Celina, a personagem de Rosalind faz, na comédia shakespeariana, questão de ter um nome apropriado à sua nova identidade masculina, visto que a sua atual aparência determinaria não só o seu género, como também o seu estatuto social:

Rosalind – I'll have no worse a name than Jove's own page,
And therefore look you call me Ganymed.
(Shakespeare, 2005: 40)

A problemática da identidade vai ser retomada em *Ilusão*, quando Jorge Cochonilha se desloca a uma Feira do Livro, no Norte, a convite de Salvador, para ler poemas. Ninguém o apresenta, porque não tinha nome, grau ou posição social conhecidos, optando, conscientemente, por viver a ilusão de ser o poeta Décio Magalhães perante Nazaré Qualquer Coisa (Gomes: 102-104). Ao repudiar o seu próprio ser-existência, Jorge – agora “Décio” – está simultaneamente a adotar um novo ser, embora ficcionado, e a beneficiar de uma nova posição social que pensa ser vantajosa para uma possível aventura amorosa.

Na mesma linha, mas especificamente no que diz respeito à questão da identidade sexual, aborda-se também, em *Ilusão*, o estilhaçamento das categorias de género (masculino/feminino), quer por meio da alusão irónica a um figurante “híbrido” (*ibidem*: 8), que se integraria num terceiro sexo, quer pela problematização dos papéis sociais associados ao sexo feminino⁷⁹ que, no

⁷⁹ Sobre a natureza caprichosa e volúvel do humor feminino, argumenta Geronte na comédia de Corneille: “Mas é o humor feminino, gosta de contradizer/para abalar se puder o jugo do nosso

romance de Luísa Costa Gomes, protagoniza atitudes e situações tradicionalmente masculinas: é o que parece deduzir-se da referência às mulheres que seguiam Quinito “sub-reptícias com os olhos” (*ibidem*: 55) ou da figura de Gisela, caricatura da mulher predadora, “que vem a minha casa [de Jorge Cochonilha], mais especificamente ao meu quarto, uma vez por semana; atira-me para cima da cama, despe-me a camisa e as calças e serve-se de mim” (*ibidem*: 74).

Essa instabilização da noção de género atravessa, aliás, todo o romance, uma vez que Luísa Costa Gomes escreve na primeira pessoa, assumindo ficcionalmente a identidade masculina do protagonista. Sobre a credibilização narrativa dessa voz, refere a autora:

Desta vez, quis experimentar escrever como um homem. E tive, durante muitos meses, o problema da incredibilidade daquela voz. Há pessoas que a consideram realista, outras que conhecem pessoas iguais, outras para quem é incrível. Isto tem a ver com o mundo de opiniões em que vivemos. O livro também é sobre isso e sobre a linguagem em que essas opiniões vêm embrulhadas. (Nunes, 2009: 14)⁸⁰

Note-se que idêntico fenómeno ocorre com Rosalind, a protagonista de *As you like it*, visto que, ao assumir-se como Ganymede, adota uma postura intelectual, comportamental e linguística convencionalmente masculina, a fim de tornar a sua ilusão mais verdadeira e credível, assim reeditando o “Paradoxo do Comediante” de *Ilusão* – quanto mais perfeita a ilusão, mais verdadeira:

Rosalind – I could find in my heart to disgrace my man’s apparel,
and to cry like a woman: but I must comfort the weaker
vessel, as doublet-and-hose ought to show itself cour-

poder,/não segue mais do que o capricho nas suas afeições,/e nunca está de acordo com as nossas decisões” (Corneille, 1999: 54).

⁸⁰ Ainda a propósito da vocalidade do narrador, refere Luísa Costa Gomes, na entrevista que se reproduz em anexo: “O projecto narrativo, de início, foi escrever sem voz de narrador, usando apenas diálogo, como uma peça dramática; cedo me apercebi de que a técnica era redutora,

ageous to petticoat: therefore courage, good Aliena!

(Shakespeare, 2005: 46)

A ilusão, que dá título à obra em estudo, revela a importância desta isotopia na sua lógica efabulatória, levando Paulo Pereira a considerá-la um “fulcro temático conglutinante”, tendente para “a desordem narrativa e a aparente inconsequência diegética das peripécias” (Pereira, s. d.: s. p.). Idêntico ponto de vista foi anteriormente sustentado também por Pedro Mexia, para quem “o romance é uma sucessão de episódios mais ou menos pícaros, e progressivamente descosidos e implausíveis” (Mexia, s. d.: s. p.). Veja-se, a este respeito, o conselho que Jorge Cochonilha faculta a Teresinha sobre a vida real transformada em irreal:

Espreita para a realidade objectiva como se houvesse realidade
objectiva, como se a vida não fosse sonho, ideal, fantasia!

(Gomes, 2009: 18)

Logo no início do romance, o *topos* da ilusão, associado ao “engano” existencial e psicológico e ao fingimento, é tematizado quando o protagonista se submete a uma audição, assumindo que é fácil “habituar-mo-nos a coisas que não existem” (*ibidem*: 7). Viver no “engano” é sinónimo da não-existência, exemplificada através do nome verdadeiro e ilusório, do diálogo com o material, da coisificação do humano face à humanização do objeto-candeeiro, da capacidade de se ausentar do seu próprio corpo que se tornara “quase segunda natureza” (*ibidem*: 8), da comparação da sala tão despida quanto ele. Tal é reforçado pelo predomínio da negação do ser (“não” e “ninguém”), indicativa de um protagonista “náufrago da vida” (*ibidem*: 9).

Ora, o equilíbrio entre a vida/realidade e a sua imitação/ilusão/recriação revela-se, no romance, manifestamente precário. A crise da mimese⁸¹ instala-se

sobretudo do ponto de vista humorístico, pois a mera contraposição de falas não permite ironia, a não ser que o narrador seja o protagonista” (v. anexo 1).

⁸¹ A mimese (gr. *mimeistikai*, imitar, isto é imitação da realidade), conceito originalmente formulado por Platão, tem sido, como se sabe, objeto de inúmeras declinações teóricas contemporâneas. Poderá, contudo, afirmar-se que, genericamente, verifica-se, no século XX, a rejeição da ideia de

definitivamente quando Cochonilha já não consegue discernir a linha divisória entre os termos do binómio real-ilusão, confundindo-os. O próprio ser humano se torna ironicamente duplo, no que pode considerar-se uma glosa cômica da fragmentação ou da heteronímia pessoana. O teatro-do-ser assume-se, nesta ordem de ideias, como a “vida verdadeira” ou, numa outra perspetiva, o real passa a ser entendido como ilusão (Sarrazac, 2012: 111).

O mundo ficcionado na obra é tão real que se torna indistinto do próprio mundo do leitor, o que compromete um pacto de leitura fundado nos pares ficção/verosimilhança ou realidade/ilusão, mesmo quando a ilusão se converte na verdadeira realidade, confundindo-se com ela ao ponto de a própria realidade ser ilusão de si própria. Por outras palavras, a ficção torna-se mais autêntica do que a própria realidade. Jorge Cochonilha procura a realidade teatralizada, quando o mundo se torna ele próprio ilusão: na vida conjugal em crise do protagonista, cuja terapia disparatada e insolitamente humorística consiste num *script* previamente acordado, a ironia dramática decorre da ilusão e do engano das personagens que acreditam nos papéis que representam como marido e mulher.

Com efeito, em oposição à ilusão dramática, em que o palco é encarado como verdade, na obra de Luísa Costa Gomes tudo é ilusão e nada separa o teatro da vida: a autora defende, ironicamente, que a vida é teatro, pelo que o protagonista encena a sua própria existência. Deste modo, é a vida que agora se equaciona como teatro, numa retextualização hiperbolizada da metáfora tópica barroca, de acordo com a qual tudo era simulacro e ilusão. O teatro invade, por consequência, o quotidiano das personagens. Afinal, o que é a vida? O que é o teatro? Ou, mais radicalmente, o que é realidade, imitação e ficção/ilusão? É a estas interrogações que o romance de Luísa Costa Gomes concede protagonismo ficcional.

Segundo Paulo Pereira, o “triunfo do simulacro” (Pereira, 2012: 132) é modelarmente ilustrado pela representação da *Helena*, de Eurípides (Gomes, 2009: 179), em casa dos Ramires, quando Jorge Cochonilha assume os papéis de Helena de Tróia e Teónoe, filha de Proteu. Como o grupo não corresponde às

uma relação mimética entre a arte e o mundo. Neste contexto, o teatro assume-se sobretudo como força transfiguradora não mimética: “a arte (como a vida) tem como obrigação ser criativa,

expectativas de uma autêntica *performance* teatral, é a burguesa família Ramires que toma a iniciativa de representar o reencontro de Menelau e Helena para o Grupo Ser e Não Ser, propiciando um verdadeiro momento de *mise en abyme*, ou seja, de teatro dentro do teatro⁸² ou de metadrama⁸³. As réplicas do texto clássico, entrecortadas com falas das personagens, convertem os atores contratados em espectadores e colocam em causa a existência do *Teatro de Saleta* (*ibidem*: 180-183). A propósito desta cena, em que o teatro surge como consubstanciação da vida, ao invés de a vida ser considerada como teatro, afirma a autora em entrevista:

Mas há no livro um momento em que se abre uma brecha, um momento em que alguém [Marieta], embrulhada num reposteiro, brinca e diz um texto extraordinário de Eurípides, de uma forma inteiramente presente, densa e inteira. Esses momentos são para mim o teatro, sagrados, raríssimos e humanos, uma missa em que nos abrimos num encontro para além da linguagem. (...) É que o teatro tem a presença de um corpo, de uma pessoa que ocupa aquele espaço e emana aquela energia. E não é representação, mas vivência. (*apud* Nunes, 2009: 14-15)

não podendo limitar-se a um prazer de imitação. Em outros termos, o verdadeiro poder do teatro não deriva da mimese” (Sarrazac, 2012: 108-110).

⁸² Este procedimento dramático redonda numa curiosa inversão de papéis: os atores do *Teatro de Saleta* transformam-se em espectadores e a família Ramires no grupo de teatro, à semelhança do que ocorria na peça de Corneille. Pridamante, pai do jovem ator Clindor, com a ajuda do mágico Alcandro, assiste no palco a uma representação teatral de seu filho, ao mesmo tempo que a plateia: “[Alcandro] *Dá um golpe de varinha e abrem uma cortina atrás da qual estão em desfile os mais belos fatos dos comediantes.*”. (...) Olhai tudo sem nada dizer, e sem vos assustar. (...) O que quer que vejais, não vos assusteis./Da gruta sobretudo não saiais senão depois de mim; (...) Pridamante – Tomei a sua morte por verdade, e não era senão fingimento” (Corneille, 1999: 25, 29, 114).

Assim, os verdadeiros atores colocam-se ao mesmo nível dos espectadores, o que conduz à aproximação dos planos intra- e extracênico, ou seja, da ficção e da realidade. Esta estratégia pressupõe o questionamento das fronteiras entre imitação, ficção e realidade, crucial para o entendimento do universo diegético de *Ilusão*, ao mesmo tempo que prescreve para o leitor um papel hermenêutico ativo.

⁸³ Segundo Jean-Pierre Sarrazac, o metadrama constitui uma técnica “proliferante”, assiduamente mobilizada nas dramaturgias modernas e contemporâneas. Entendendo-o como uma “maneira de problematizar a forma dramática e abri-la a um questionamento agudo sobre a nossa presença no mundo, o metadrama proliferante pode também significar – sobretudo através da exploração *ad nauseam* do procedimento do teatro dentro do teatro – uma simples facilidade: cortina de fumaça

Destas palavras se infere que o romance desconstrói parodicamente a convenção histórica de que o teatro é representação da vida e que, à maneira shakespeariana, o mundo é palco e a vida representação. Assim entendida, também a vida participa da ilusão teatral que dá título à obra, porque, afinal, “é tudo ficção!” (Gomes, 2009: 13).

A escolha da tragédia euripídiana é reveladora, no que respeita ao motivo diegeticamente nuclear da ilusão, uma vez que, na versão que este tragediógrafo propõe do mito, não terá sido Helena, mas antes o seu fantasma (ou *eidolon*), quem provocou a guerra de Tróia. A deflagração do conflito é, pois, justificada por uma ilusão ou “coisa transitória” (*ibidem*: 182). É atendendo a esta *realidade irreal* que Luísa Costa Gomes intertextualiza o mito de Helena, convertendo-o em dispositivo de reflexão paródica sobre o estatuto da ilusão dramática. Deste modo, todo o universo diegético representado gravita em torno da influência recíproca de mundo e teatro.

A teatralização da vida surge na obra duplamente focalizada, através das derivas do protagonista entre duas vidas conjugais, moralmente discutíveis, justapostas como um espelho deformado do real: uma *First Life* real e um *Second Life* virtual. A *First Life* é dominada pela desgastada vida conjugal de Jorge Cochonilha e da mulher, Teresinha⁸⁴, que, numa tentativa de salvação terapêutica da relação, estabelecem um acordo teatral. Transpõem, assim, o seu talento performativo para a vida quotidiana encenada e, portanto, menos verdadeira e espontânea. A “experiência artística de relação *scriptada*” (*ibidem*: 165) coloca em cena dois atores que representam a vida conjugal de acordo com um guião previamente determinado. Este exercício instaura, no sintagma narrativo, um verdadeiro delírio metateatral, ilustrativo da ironia dramática:

Porque não escrevemos previamente a cena em que nos
reencontramos? Assim não haverá nem ilusões, nem falsas

de um pretenso segundo grau que dissimularia a ausência de toda a base dramática e dramática sólida” (Sarrazac, 2012: 108).

⁸⁴ Ao nível pessoal, Teresinha já se tinha deixado dominar pelo “bichinho do teatro” (Gomes, 2009: 110). Depois, “o bichinho do teatro transformou-se nela em paixão pelo teatro” (*ibidem*: 110), alastrando à sua profissão, dominada pela teatralização pedagógica, cujo corolário será constituído pela prevalência do “eduquês”. Este aspeto será objeto de discussão pormenorizada no próximo capítulo.

expectativas, nem decepções, nem respostas fora de contexto, nada de inesperado, nenhum contratempo. (*ibidem*: 82)

A teatralização da vida familiar vai marcar o início de uma nova etapa da existência do casal que, ainda assim, se vai revelar manifestamente insuficiente face às exigências de Teresinha quanto à sua identidade, às origens da sua personagem e às óbvias “limitações do diálogo em dueto” (*ibidem*: 163). Cochonilha ainda pondera solucionar este problema, recorrendo ao seu Grupo Ser e Não Ser, “propondo-lhes que viessem viver para dentro de uma peça de teatro, em minha casa” (*ibidem*: 164) e, posteriormente, a Bia que “quis legitimamente saber o que seria isso da relação *scriptada*, porque já se metera com casais um par de vezes e tinha tido sorte em sair viva dos episódios” (*ibidem*: 165). Constatadas estas impossibilidades, a adesão entusiástica ao teatro conjugal vai-se dissipando irremediavelmente:

No entanto, em momentos, eu bem via a Teresinha insatisfeita. Os meus textos eram *kitchen sink drama*, os meus textos não tinham profundidade, não tinham relevo, eram apontamentos do quotidiano, sem mais valor que anedotas, crónicas, episódios que se esqueciam no próprio acto de os representar. Às vezes tinham até humor, mas quando não era pateta, era quase grosseiro. (*ibidem*: 164)

Ao sobrevalorizarem a vida como teatro experimental, através da importância do guião, do argumento da peça-vida e da relação *scriptada*, cujo absurdo é comunicado por via do *nonsense* com função derrisória, Cochonilha e Teresinha revelam que tudo nas suas existências é passível de teatralização, denunciando o malogro de uma conjugalidade em que nunca foram pessoas inteiras. O objetivo do casal é partir do ato de fazer teatro, reelaborando o entendimento aristotélico da catarse e explorando o que nessa formulação reenviava já para a terapêutica das paixões. Como salienta Eunice Ribeiro, ambos pretendiam “reanimar ficcionalmente a sua relação matrimonial há muito inerte, dramatizando, num *script* a compor no próprio tempo da história, ao jeito

de um *reality show* em avesso oficial, o que hão-de ser doravante as suas vidas” (Ribeiro, 2010: 222).

A invasão do mundo pelo teatro⁸⁵ materializa-se na alterização do protagonista, em contracena com a própria esposa, e no papel que ocupa na sociedade. É esta mesma sociedade que instiga à ficcionalização do mundo, pelo triunfo da sociedade-espetáculo, onde vigora a “alienação e o insulamento” (Pereira, 2012: 131), pelo que este romance se deve ler como “parábola cómica sobre o teatro de um mundo tornado absurdo” (*ibidem*: 131).

Em oposição ao antigo tablado do drama clássico, surge, na hiperrealidade contemporânea, um novo palco onde é encenado um novo tipo de teatro, o *Second Life*⁸⁶. Este é dominado pela teatralização cômico-satírica da vida moderna virtual, em função da qual o protagonista simula uma vida familiar com Deirdre e os filhos, numa linda casa à beira do lago Fredidy de águas mornas (Gomes, 2009: 27). Quando a sombra do virtual ameaça materializar-se em sinistra realidade, Cochonilha recusa e vive atormentado, questionando-se:

Porque me preocupa a conferência com os *nicknames* da minha vida virtual, a que me sinto obrigado a ir? Porque será que me intimida a Deirdre, pessoa que de facto não conheço e que me persegue e ameaça como se fizesse parte de alguma realidade minha? O que me poderá acontecer se não for à conferência da família Bogomil? Não poderei simplesmente cancelar o endereço, apagar todos os traços da minha vida na *web*, mudar de servidor? Mas ela há-de encontrar-me, disso estou certo. E tenho pavor das capacidades mais obscuras do Louie. O melhor é tentar acabar em termos cordiais. (*ibidem*: 34)

⁸⁵ Esta situação não é isenta de importantes consequências, como explica Jean-Claude Vuillemin: “Si le monde est un théâtre, celui-ci peut incontestablement devenir un outil d’assujettissement de celui-là, et l’acquisition des techniques théâtrales – la maîtrise du corps, de la voix et du geste – s’avérer une excellente propédeutique à la mise en scène du monde ou, pour mieux dire, sa mise en ordre” (Vuillemin, 2009 :190). Veja-se o que aconteceu nas vidas real e virtual de Cochonilha.

⁸⁶ Questionada sobre o estatuto que o real assume na sua obra, refere Luísa Costa Gomes: “O que procuro tematizar no livro, que aliás está no *Second Life*, tal como na relação *scriptada* que o meu personagem tem com a Teresinha, é essa pergunta: o que é hoje real? Como é que o humano constrói permanentemente realidade, onde quer que esteja? O real precisa de presença? Por isso, no livro há relações só pelo telefone, apenas pela Internet, outras presenciais, com pessoas que estão lá, mas a pensar noutras coisas, a viverem outra vida” (Nunes, 2009: 14).

Se os protocolos de titulação do romance denunciavam o domínio da ilusão ficcional e a problematização da categoria de gênero literário, a ilustração da capa reenvia para a dualidade entre o ser e o parecer, entre a verdade e o engano, ao mesmo tempo que é sintomática da função crucial que nele desempenha a retórica do humor.

Da ilustração sobressai a máscara de ilusão teatral, singularizada pela hipertrofia *clownesca* do nariz, evocativa de *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi, metáfora transtemporal dos poderes transformadores da arte e da ficção. É sob o signo da máscara dissimuladora que se desenvolve o percurso diegético da personagem principal, Jorge Cochonilha.

O homem bem vestido e aprumado, sinal de inteligência e cultura, esbarra no nariz proeminentemente exagerado. O contraste grotesco entre a civilidade e a mentira é gerador de cômico, pois revela, simultaneamente, a identidade cindida de um (anti)herói com vidas (profissional, familiar, afetiva e virtual) atravessadas por desejos, paixões, egoísmos, sobressaltos, conflitos e mentiras que compõem uma verdadeira comédia de enganos⁸⁷.

A máscara não é mero adereço, tal como a maquilhagem, o guarda-roupa ou a barba de ator; pelo contrário, ela ajuda à criação da personagem e funciona como a exteriorização da intimidade secreta do protagonista, através da qual este esconde, revelando, a essência de um *alter ego*⁸⁸, em que o eu aparece substantivado no seu nariz⁸⁹. A máscara do teatro não é mais do que a substantivação do caráter da personagem⁹⁰. Ao apropriar-se da máscara, o protagonista corre o perigo de se transfigurar no simbolismo que ela comunica, num processo de projeção identificativa que o converte em refém do seu próprio

⁸⁷ É, obviamente, na dissimulação e no disfarce que assenta o romance de Luísa Costa Gomes, numa flagrante coincidência com as intrigas de *As you like it* e *L'illusion Comique*,

⁸⁸ Rosalind esconde-se sob a máscara de Ganymede para se revelar ao longo da peça. Já Clindor, jovem ator, é revelado ao pai através da magia de Alcandro.

⁸⁹ Relembre-se, a este propósito, o conto cômico-satírico *O Nariz*, de Nikolai Gogol, um notável clássico da literatura russa, que relata as aventuras de Platon Kovaliov. Numa certa manhã, o protagonista, sem saber como e porquê, descobre ter perdido o nariz. Merecem destaque as palavras que profere quando o *reencontra*: “– Saiba vossa excelência – disse Kovaliov com dignidade –, que não sei como interpretar as suas palavras... Parece-me que o assunto é absolutamente claro... (...) É que o senhor é o meu próprio nariz!” (Gogol, 2002: 39).

⁹⁰ Convém lembrar que *persona* significava, em latim, “máscara”.

disfarce⁹¹, de forma a que a “realidad y ficcion se co(n)funden” (Jiménez, 2010: 53-76). É na continuidade do sentido antropológico, originário do teatro grego de tragédia ou comédia⁹², que deve ser interpretada a máscara (ab)usada pelo protagonista.

A máscara “narigal” sinaliza a sátira cômica que assenta na caricatura de um mundo às avessas, em que triunfa uma contraética que se pretende liquidar através do riso. Trata-se de divertir, corrigindo, e a sátira pode, deste modo, articular-se com o cômico de caráter e com o riso, tal como foi teorizado por Henri Bergson.

O universo ficcional de *Ilusão* assenta na mentira e na simbiose convenção-caricatura, tematizadas, em registo de derrisão carnavalesca, no romance. Assim sendo, as condutas e os valores humanos são objeto de representação crítico-satírica na obra. Luísa Costa Gomes propõe uma bem-humorada dissecação do ser humano, nos seus múltiplos comportamentos ético-morais, com uma intencionalidade que ultrapassa a esfera ficcional e não pode, portanto, ser dissociada de uma injunção endereçada ao leitor⁹³. Veja-se, por exemplo, a sátira irónica dirigida aos comportamentos provincianos do público da Magariça, relativa à animação do seu Centro Cultural e às estratégias pouco ortodoxas do seu diretor, Jorge Cochonilha⁹⁴, para atraí-lo:

⁹¹ “Como en cualquier ‘representación teatral’ que se precie todos llevamos una máscara, al menos en sentido figurado, mediante la cual se favorece tanto el ejercicio de participación en *rituales ceremoniosos* (concenciones sociales, agrupamientos contractuales, actos de vinculación social, etc.) como el aislamiento hermético de nuestra interioridad bajo apariencias físicas ensayadas (gesticulaciones regladas, modos estipulados de comportarse, asentimientos, etc.)” (Jiménez, 2010: 53-76).

⁹² Além da referência a Marivaux, considerado por muitos o mestre da máscara e da mentira, a questão é explicitamente abordada no romance quando a família Ramires discute se a máscara de Helena de Tróia é de tragédia ou comédia (Gomes, 2009: 22,181).

⁹³ Da natureza do ser humano se ocupa, igualmente, a ação dramática das peças *As you like it* e *L’Illusion Comique*. A libertação do homem – entenda-se dos protagonistas – manifesta-se através da arte (e até do amor) que ensina a conduzir uma vida mais feliz e verdadeira. É este o convite, em desafio reflexivo, que é dirigido aos leitores-espectadores, para que aprendam com as personagens.

⁹⁴ Há que ter também em linha de conta o apelido *sui generis* do protagonista. Cochonilha é um pequeno inseto, praga parasita, do qual se extrai o carmim, corante vermelho usado na alimentação. Poder-se-á estabelecer uma conexão entre o apelido da própria personagem e uma outra vida de mentira e ilusão que em si se hospeda? Não será também esta a intenção do travestimento de Rosalind, em *As you like it*?

O público, já que é para ele que tudo se faz, era caprichoso na presença. Ou acudia em massa, e era entusiástico; ou era reservado; ou vinha por partes, mandava só as crianças de longe com uma avó; ou adolescentes de negro com penteados góticos tirados da internet. E às vezes, em virtude de um calendário ignoto, não comparecia. Havia que saber compreendê-lo, como os ciclos da natureza, e eu estava muito longe disso. (...) Pensava eu atrair o público com estratégias, com promoções nos bilhetes e folhetos que escrevia divertidos e sedutores, apelativos, num tom ligeiro, cheios de pontos de exclamação – cheguei a descer tão baixo que inventava louvores críticos (...). Na vila comecei a suspeitar que aquilo que lhes dava verdadeiramente prazer era terem um director e um centro (a que alguns se referiam como o *centro de dia*). (Gomes, 2009: 151-152)

O protagonista constrói-se ao longo de onze capítulos que relatam um projeto profissional e artístico, materializado no índice capitular que torna explícita a estrutura do texto dramático, o que denuncia, uma vez mais, a relevância do teatro na vida, entendida como uma encenação narrada na primeira pessoa.

As onze sequências capitulares de *Ilusão* apresentam a trajetória autobiográfica do protagonista que é iniciada por um “Projecto!” de construção artística, cuja vontade, com resistência obstinada, é satisfeita no último capítulo: “Torno-me actor”. Com efeito, como sintetiza o protagonista, “para que servem os sacrifícios todos que fizemos para termos uma profissão que nos realiza e satisfaz plenamente?” (Gomes, 2009: 23).

Este projeto profissional é partilhado com os seus colegas de profissão e encerra, em si mesmo, o sentido da vida do protagonista que, por sua vez, só se realizará como homem se essa ambição for concretizada. Este projeto encontra a sua expressão nas peças em que o protagonista participa, construindo-se a si próprio através delas, numa viagem do eu-ator, eu-personagem, eu-marido (real e virtual), em busca da resposta à questão existencial: quem sou eu? Essa interrogação de natureza ontológica surge, em *Ilusão*, entrelaçada com outra, de

alcance epistemológico, respeitante à relação entre realidade-ilusão: que estou a viver?

O ofício do protagonista-ator, que vive de pequenos trabalhos em dobragens, telenovelas e anúncios, permite-lhe representar, fingir ser quem não é, movimentar-se num mundo como num palco, o que lhe exige inúmeras vezes a alienação quixotesca da sua vida real. Assim, vai vivendo na perseguição da sua ilusão que, paulatinamente, se materializa, chegando a ser nomeado diretor e a ter “excesso de sucesso” e tornando-se ator – qual Clindor –, ainda que, para isso, se tenha instalado o caos na sua vida pessoal, íntima e familiar. No final, tal como em *L’Illusion Comique* de Corneille, tudo não passou de uma ilusão dramática pessimista.

No nome sintomaticamente shakespeariano⁹⁵ e de inspiração filosófico-metafísica do grupo de teatro que o protagonista integra – *Ser e Não Ser* (*ibidem*: 18) –, a alteração da conjunção coordenativa disjuntiva *ou* para a copulativa e desrespeita o princípio da não-contradição, o que é indicativo da revelação paradoxal do ser que é nada. O não-ser anula a existência do ser do próprio grupo, permitindo antecipar o seu fracasso e a sua dissolução, ironicamente pressagiado pelos atrasos em relação aos horários combinados, pelas dissidências internas e pela falta de consenso num projeto comum, devido à multiplicidade de opiniões inconsequentes, de improvisos e de arranjos precipitados e inconsistentes, metonimicamente figurados na página da *internet* que se mantém inalterada:

Queríamos algo experimental, mas que não afastasse o público; queríamos continuar o nosso trabalho de pesquisa ao nível da palavra, da elocução, mas não podíamos deixar para trás o trabalho de corpo; queríamos conteúdos contemporâneos, mas não elitistas; queríamos, enfim, uma peça séria, grave, profunda, reflexiva, mas também divertida, mesmo cómica, que pudesse entreter e educar. (*ibidem*: 19-20)

⁹⁵ Trata-se, como é óbvio, de uma alusão intertextual a “ser ou não ser, eis a questão”, de *Hamlet* (Shakespeare, 2007: 80).

Reunindo-se numa *salinha* emprestada pela Junta de Freguesia ou numa esplanada, o grupo discute constantemente a peça que levará à cena – hesitando entre uma adaptação de grandes nomes do teatro ou um original –, numa demonstração de falta de critério dramático e de cedência a clientelismos e ao engodo cómodo dos apoios estatais: “os centenários e as celebrações são uma mina”; “a cunhazinha, ir para a cama com alguém...” (*ibidem*: 21). A importância do grupo *Ser e Não Ser* é a de facultar uma microscopia satírica do estado atual do teatro – e, por extensão, do país –, embora vivendo também ele de ilusão:

Pu-lo a par das desavenças do grupo, pinte-lhe o quadro negro das nossas reuniões cheias de conflitos antigos e uma longa história de frustração colectiva a que mostrávamos o peito exausto e macerado de cicatrizes. Falei-lhe do combate mortal pelos subsídios, da falta de textos novos, portugueses e universais, da falta de salas, do público que se recusa a aparecer e que é preciso seduzir, namorar, mimar, chantagear com promoções, com cartazes coloridos, com sinopses falseadas, com planos de *marketing* agressivos! (*ibidem*: 116)

O meu grupo é introduzido como experiente e coeso, jovem e entusiasta, com um reportório lato e polivalente. A distância tudo embeleza. (*ibidem*: 123-124)

Face às múltiplas tentativas goradas do grupo de chegar a um consenso sobre a peça a levar à cena, Cochonilha assume a responsabilidade que lhe conferia o estatuto de cofundador e cocriador da companhia: entra em “frenesi criativo” (*ibidem*: 52) e decide escrever a sinopse da nova peça com um enredo caótico, uma paródia da vida real com contornos de comédia social, recorrendo a estereótipos caricaturais da miséria, da marginalidade e da fragilidade humanas, para a qual Isabelita sugere o título de *Nas Margens da Vida*:

É a história de um sem-abrigo (...) um homossexual e uma prostituta... negra, duplamente explorada; o sem-abrigo a certa altura fica cego... (...) E emudece também e então aparece-lhe

em visão interior um anjo homossexual, que tem um caso de amor desesperado com uma prostituta negra, heroinómana, cujo chulo é um ex-combatente do Ultramar, que vive num sétimo andar com uma avó entrevada. (*ibidem*: 53)

Tal como acontece com as personagens desta peça conjetural, empenhadas numa “viagem pessoal de autodescoberta” (*ibidem*: 57), também as personagens de *Ilusão* irão descrever uma trajetória de aprendizagem no decurso da diegese. A partir do projeto que se levará à cena, pretende-se que as personagens-atores reflitam sobre os assuntos em discussão e incorporem, na sua vida real, as conclusões inferidas a partir dessa viagem de maturação.

Para aprender a escrever diálogos e a desenhar melhor as personagens, Cochonilha decide frequentar um *workshop*⁹⁶ de autoformação cultural avulsa: aulas de Escrita Criativa. O conteúdo do seu ensaio dramático seria, inicialmente, inspirado na transposição da sua vida virtual, o *Second Life*:

Para mim a Deirdre e os miúdos eram como ter um papel na telenovela, uma forma de treinar as minhas capacidades enquanto actor e homem que usa a realidade tal como ela se vai apresentando, para treinar os aspectos artísticos. (*ibidem*: 63-64)

Após avanços e retrocessos na encenação da sua vida paralela, Cochonilha decide-se pela dramatização da sua existência real, através da revisitação do seu passado, que lhe permite iluminar a sua circunstância presente. As cenas experienciadas, no plano da vida real, constituem o *leitmotiv* para a escrita da sua peça, onde personagens reais e ficcionais se confundem. Estratégia análoga é adotada por Celina, colega de Escrita Criativa, por ciúme, e por Tó Quinito, colega do grupo de teatro, ao inspirar-se nas vivências confidenciais pelos seus clientes de bar.

É neste labor de transfiguração dramática da sua própria existência prosaica que o protagonista vai colher ideias que considera catalisadoras da

⁹⁶ Repare-se na ironia verbal patente no emprego do anglicismo, bem como na referência à proliferação de “cursos de guionismo com mestres brasileiros” (Gomes, 2009: 56).

transformação da sua vida pessoal. Exorbitando a esfera do teatro para a própria vida, o protagonista (re)escreve e discute o processo de criação da sua peça, em reincidentes excursos de metatextualidade explicativa, aproximando produção e crítica literárias, drama e dramaturgia, assim acolhendo o conselho da professora:

Você tem queda para o grotesco. Isso é bom, é contemporâneo.
Aprenda a viver, que logo escreverá com naturalidade. (*ibidem*: 93)

Jorge Cochonilha preocupa-se mais em realizar-se como ator do que em ser apenas homem. O mesmo é dizer que o seu projeto dramático canibaliza a sua própria existência, documentando a fusão dos pares antinômicos que, no romance, se tornam sobreponíveis: ilusão-realidade, teatro-vida, ator-homem. Desta indistinção resulta a ambiguidade paradoxal do ser e do parecer na busca da felicidade e do seu posicionamento no mundo e na vida⁹⁷.

O entendimento que o protagonista tem do ofício de ator encontra-se exemplarmente retratado no capítulo-ato “Paradoxo do Comediante”, cujo título é, por si só, revelador da funda cumplicidade entre verdade e ilusão, pois parece viver-se com maior intensidade tudo o que é ficcionado:

(...) ser actor é justamente não deixar nada ao acaso. É ir afinando a atitude, a fala, a contracena, de maneira a tornarmos absolutamente espontâneos em palco. Quanto mais estudarmos e repetirmos e ensaiarmos, mais espontâneos

⁹⁷ A narração autodiegética atesta a preponderância dessa interrogação de alcance existencial. O protagonista busca o seu eu essencial, porque sente necessidade de se harmonizar com a vida pessoal e profissional, estável e absoluta, para legitimar a sua identidade no mundo, perante si e os outros. A realização plena do eu parece inseparável, na obra, do amor e das paixões, enquanto componentes fundamentais da condição humana, e da arte, designadamente da criação dramática, associada à profissão de ator. Estes são os meios encontrados pelo protagonista para ser feliz, porque “não se podia esperar mais da vida real” (*ibidem*: 49). Contudo, o homem é a causa da sua própria infelicidade, como constata o próprio protagonista, a propósito da sua relação com a mulher Teresinha (*ibidem*: 82). Tal acontece, porque ele é livre de decidir o que quer da sua vida e, por esse facto, igualmente responsável pelos seus atos. Outra forma de Cochonilha descobrir a sua verdadeira essência é por comparação diferencial com os outros.

seremos. Diderot chamou-lhe o paradoxo sobre o actor. O mais natural é o mais artificial, em resumo. (*ibidem*: 81)⁹⁸

A propósito deste capítulo, salienta-se a releitura irónica, desenvolvida pelo romance, em que Cochonilha, projetado em Xavier, se refere ao “Paradoxo do comediante: vende-se a alma para chegar ao topo, depois nem se chega ao topo, nem se tem já alma” (*ibidem*: 95). Isto significa que Jorge vendeu a sua alma para se tornar ator de renome e, no fim, fracassa duplamente – nem chegou a ser verdadeiramente ator, nem recuperou a sua alma –, porquanto nunca soube representar convenientemente a sua vida:

Tive uma pausa imperfeita. Eu não faço bem a pausa. Não tenho sentido da oportunidade. Ou é longa demais e lança a perplexidade entre os presentes, ou é curta demais e não chega a ser reflexiva. No palco tenho esse mesmíssimo problema, em virtude do que nunca serei um grande actor – não domino a ansiedade que o silêncio me causa. Mal acabo uma frase, já me está a sair outra, não consigo representar uma pausa. Ou paraliso e faço pausas que se parecem com brancas. No palco, estou só a tentar manter o texto presente, mas por mais prazer que ele me dê, o que eu quero sobretudo é vê-lo pelas costas. O texto faz-me medo. Provavelmente é tudo assim na minha vida. Pausas imperfeitas que dão origem a frases mal pensadas. (Gomes: 153-154)

Correndo atrás de mais uma ilusão amorosa com Nazaré para salvar a sua vida⁹⁹, que virá a revelar-se também um irremediável malogro, Jorge Cochonilha é impulsionado para um período de sucesso profissional, a que corresponderá a experiência do *Teatro de Saleta*.

⁹⁸ Este paradoxo, ainda que ligado à esfera da criação poética – de que, na sua origem, era indistinguível o teatro –, surge também em *As you like it*, na fala de Touchstone: “No, truly; for the truest poetry is the most feigning; and lovers are given to poetry; and what they swear in poetry it may be said as lovers do feign” (Shakespeare, 2005: 69-70).

⁹⁹ Podiam aplicar-se a Cochonilha as palavras que Isabel dirige a Clindor, na peça de Corneille: “dissimula, disfarça e sê amador discreto. (...) Visto que a esses passatempos o teu humor te convida,/corre atrás dos teus prazeres, mas salva a tua vida” (Corneille, 1999: 102).

Aceitando o convite de Emília, matriarca da família alemã que o acolhe na Magariça, Cochonilha é nomeado diretor do Centro Cultural local que, até então, vivia de recitadores, atores errantes e do grupo amador O *Teatro do Oprimido*¹⁰⁰. Acalentando inúmeros projetos de realização duvidosa, tais como fundar um “café-concerto” ou “café-teatro” (*ibidem*: 145) e promover “peças de teatro para todas as idades” (*ibidem*: 146), convida grupos amadores de teatro, os galegos *Xou do Eixo* e o seu próprio grupo. Face à recusa dos amigos do *Ser e Não Ser*, Cochonilha resolve a situação de forma pouco profissional – “atamanquei numa semana uma dramaturgia com monólogos de Shakespeare” (*ibidem*: 148) –, recorrendo a uma miscelânea improvisada de textos já decorados.

No âmbito do *Teatro de Saleta*, concretizando um projeto há muito sonhado, cria uma nova forma de “teatro ao domicílio”:

“O meu *projecto* é criar um grupo que se desloque a casa das pessoas e lhes represente o que elas quiserem que se lhes represente, onde elas quiserem e como elas quiserem. É um *evento*.” (*ibidem*: 171)

Assim, Jorge Cochonilha cumpre o seu objetivo de vida, tornando-se ator, sem, contudo, apaziguar a sua eterna insatisfação: “procuro a verdade, raramente a encontro” (*ibidem*: 175); “eu continuo à procura da realidade. De vez em quando ela oferece-se e eu aceito-a” (*ibidem*: 187). Estes são os poucos, mas genuínos, momentos da plena existência do protagonista enquanto ser humano, porque, em todos os outros, ele vive essencialmente *da* e *na* ilusão. A verdadeira realidade vem, pontualmente, ao seu encontro, visto todos os seus projetos teatrais resultarem em fracasso¹⁰¹.

¹⁰⁰ Trata-se de um nome que, deliberadamente, retoma o de um método criado por Augusto Boal, nos anos 60, que reconhecia no teatro uma ferramenta de trabalho político. Neste caso, pretende-se “impactar as crianças em vista à formação de públicos” (Gomes, 2009: 137).

¹⁰¹ Inversamente, Clindor torna-se, por casualidade, ator de sucesso, em virtude de ter sido expulso de casa de seu pai, Pridamante, integrando uma companhia itinerante de teatro. O *leitmotiv* da ação de *L’Illusion Comique*, de Corneille, é a busca, por parte de Pridamante, da verdade sobre o paradeiro do filho. Durante este processo, a realidade também se apresenta, por vezes, aos seus olhos sob a aparência da ilusão metamorfoseada na própria realidade. Tal acontece na cena do assassinato que pertence apenas à realidade ficcional do autor e não à realidade de Pridamante e dos espectadores.

Outros episódios marcadamente influenciados pelas convenções dramáticas são o guião paródico do filme de ambientação histórica *Escrivão de um Inquisidor-mor*, o *casting* para a dobragem de um filme de animação, o convite de Salvador a Cochonilha para declamar textos do poeta Décio Magalhães, numa Feira do Livro no Norte, e a peça de teatro que decorre quando o protagonista chega à aldeia de Magariça.

No que diz respeito ao filme de época, a didascália inicial – “(*apresenta livro de actas ao Inquisidor-Mor*)” (*ibidem*: 12) – marca o início do teatro (ou, mais rigorosamente, do *script* cinematográfico) na narrativa que viverá de estratégias cómicas, patentes, por exemplo, na descrição dos estúdios da Inquisição situados num barracão em Mem Martins. Parodiar o enredo através da subversão do rigor histórico constitui, nas palavras de Montinho, um dos atores do filme, uma marca do pós-modernismo.

Além disso, dirige-se uma diatribe aos jesuítas inquisidores e à situação de *casting*, em que Cochonilha pensa que lhe vai ser atribuído o papel de burro e repete quinze vezes uma voz zurrada (*ibidem*: 90). Na Feira do Livro, o efeito cómico advém do facto de ninguém ter apresentado o declamador e de, por conveniência pessoal, não ter sido desfeito o engano criado por Nazaré: Jorge Cochonilha assume a identidade do poeta e autografa-lhe o livro de poemas, permitindo que ela pense ser ele o poeta Décio.

Por fim, a rejeição amorosa por parte de Nazaré provoca em Cochonilha uma desmesurada perturbação emocional que o conduz, involuntariamente, à aldeia da Magariça. Ao chegar, assiste a uma peça de teatro de amadores (*O Príncipe de Homburgo*, de Heinrich von Kleist), no Centro Cultural, que sobre ele exerce um evidente fascínio. O agora ator-espectador assume como sua a vida que decorre em palco, identificando-se com o príncipe da peça – “a minha história desenrola-se cómica e solene, diante dos meus olhos” (*ibidem*: 128) – e provocando uma situação cómica ao dissolver a ilusão dramática, quando, em delírio, interage com o ator, no final da peça.

Simultaneamente, torna-se explícita, ao longo da efabulação, a influência do teatro, quer pela convocação repetida de referentes ideológicos e culturais extraídos da literatura dramática universal, expressa na menção de títulos e

autores, tanto citados como aludidos¹⁰², quer pela exploração insistente do campo lexical da arte de representação¹⁰³. Apresenta-se, de seguida, o elenco de autores e obras que integram essa rede alusiva/citacional:

- a) Alemanha: Heinrich Von Kleist – *Teatro de Marionetas* (*ibidem*: 20) e *O Príncipe de Homburgo* (*ibidem*: 133) e Bertolt Brecht (*ibidem*: 146);
- b) Brasil: Augusto Boal (*ibidem*: 137);
- c) Espanha: Fernando Arrabal (*ibidem*: 168);
- d) França: Molière (*ibidem*: 21) e Marivaux (*ibidem*: 22);
- e) Grécia: tragédias clássicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides (*ibidem*: 177 e segs.);
- f) Inglaterra: Shakespeare – comédia trágica *Mercador de Veneza* (*ibidem*: 9, 148), tragédias *Hamlet* (*ibidem*: 148, 183 e segs.), *King Lear*, *Júlio Cesar* e *Othelo* (*ibidem*: 148); drama histórico *Ricardo III* (*ibidem*: 158, 174); Sarah Kane (*ibidem*: 22);
- g) Irlanda: Oscar Wilde – *A Importância de se Ser Ernesto* (*ibidem*: 173) e Samuel Beckett (*ibidem*: 110);
- h) Itália: Goldoni (*ibidem*: 21);
- i) Portugal: autos de Gil Vicente – *Parvo vicentino* (*ibidem*: 9) e *Floresta de Enganos* (1536) (*ibidem*: 21); Almeida Garrett – *Frei Luís de Sousa* (*ibidem*: 21-22); Luís de Sttau Monteiro – *Felizmente há Luar!* (*ibidem*: 17);
- j) Rússia: Anton Tchekov (*ibidem*: 18, 148, 164) e Nicolai Gogol (*ibidem*: 132).

Como é evidente, esta prática remissiva, desempenhando uma crucial função autorreflexiva no domínio específico das artes performativas, concorre

¹⁰² O repertório de alusões culturais expande-se ainda com a referência a um vasto elenco de romances e romancistas – Leon Tolstoi (*ibidem*: 132), Stendhal (*ibidem*: 172), Vitor Hugo (*ibidem*: 158), Fiódor Dostoievsky (*ibidem*: 138), Antoine Saint-Exupéry (*ibidem*: 56), José Mauro de Vasconcelos (*ibidem*: 167), Júlio Dinis (*ibidem*: 129) –; poetas – Bocage (*ibidem*: 22), Camões (*ibidem*: 52), Alberto Caeiro (*ibidem*: 84, 96), António Gedeão (*ibidem*: 86), Vladimir Maiakovsky (*ibidem*: 92), Nicolau Tolentino (*ibidem*: 108), Cesário Verde, Fernando Pessoa, Afonso Lopes Vieira e João de Deus (*ibidem*: 150) – e filósofos – Denis Diderot (*ibidem*: 81). Por outro lado, são várias as remissões para espaços de representação teatral, como o Parque Mayer (*ibidem*: 21) e o Teatro Nacional D. Maria II (*ibidem*: 76, 86-87, 91). Surgem também, além destas, referências musicais (*ibidem*: 115), cinematográficas (*ibidem*: 16, 18), televisivas (*ibidem*: 73, 77-78, 92) e bíblicas (*ibidem*: 118, 131).

¹⁰³ Destacam-se, a título de exemplo, os lexemas seguintes: actos, peças, público, auditório, sketches, cartaz, elenco, casting, cenário, audição, dramaturgista, iluminação, guarda-roupa, maquilhagem, sinopse, entre outros.

para o jogo fundado na intertextualização de discursos e géneros dramático-teatrais. A intenção deste aparato culturalista é a imitação parodística de outros textos, discursos e géneros indutora de humor. Da relação dos hipotextos com os respetivos hipertextos resulta uma construção ficcional polifónica, fundada na coexistência de múltiplas vozes e situações de cómico, convertendo *Ilusão* num verdadeiro e inovador ensaio sobre a linguagem.¹⁰⁴

Do mesmo modo, em *L'illusion Comique* de Corneille, a linguagem assume um papel preponderante, constituindo, na opinião que Nuno Júdice formula a propósito do capitão gascão Mata-Mouros e de Clindor, seu ajudante, “um dos protagonistas desta peça, e talvez um dos mais importantes” (Júdice, 1999: 10).

Em relação a Mata-Mouros, num dos diálogos que entabula com Clindor, constata-se o desnível existente entre a grandeza parodicamente ficcionada do seu discurso teatral e a fraqueza cobarde do que é na realidade, sinal de uma vivência ilusória. Atente-se na seguinte passagem, em que Mata-Mouros começa por revelar uma eloquência heroico-discursiva que logo se diluirá totalmente na fraqueza dos seus atos:

Mata-Mouros É verdade que sonho, e fico na dúvida
sobre qual devo dos dois primeiro reduzir a pó:
o grande Sufi da Pérsia, ou então o grande Mogol.

Clindor E por favor, Senhor, deixai-os viver ainda!
Que acrescentaria a sua perda à vossa fama?
E depois quando conseguiríeis reunir o vosso exército?

Mata-Mouros O meu exército! ah poltrão! ah traidor! para os matar
julgas então que este braço não irá chegar!
O simples eco do meu nome derruba as muralhas,
desfaz os esquadrões e vence as batalhas,

¹⁰⁴ Corroboram o entendimento de *Ilusão* como um ensaio-romance sobre a linguagem, os jogos linguísticos, a onomástica (alcunhas, cognomes...), o uso de vocabulário coloquial e até calão (em transgressão explícita do princípio de cortesia), os estrangeirismos, os *clichés* e as gírias, os ditados populares, a subversão grafémica (na reprodução de novos meios de comunicação: sms, e-mail), os neologismos, os latinismos, as siglas, o recurso ao “não-dito”, os apartes, as didascálias, a elocução dialógica teatral, entre outros.

a minha coragem invicta contra os Imperadores
não arma senão metade dos seus ínfimos furores;
com uma única ordem que dou às três Parcas.

(...)

Mata-Mouros Ei-los, fujamos! Não, não vejo ninguém.
Avancemos destemidamente. Todo o corpo se me arrepia.
Ouço-os, fujamos. Era o vento que fazia esta gritaria.
Desapareçamos ao abrigo das sombras da noite.
Velho sonhador, apesar de ti espero aqui a minha rainha.
Esses diabos de lacaios dão-me muito trabalho.
Há dois mil anos e mais que não tremia tanto.

(Corneille, 1999: 31, 64)

As respostas curtas de Clindor revelam, sem dúvida, ironia e domínio sobre o seu mestre.

Ilusão, de Luísa Costa Gomes, combina, portanto, diversos expedientes metateatrais de pendor marcadamente autorreflexivo, com intenção de valorizar a influência do teatro na vida, numa revisitação hiperbólica e irónica do *topos* tradicional do teatro do mundo.

Essa inclinação metateatral é indissociável da natureza interrogativa do romance e do modo como nele se encontram reformulados os conceitos de ilusão, ficção e realidade. A estruturação capitular, a contaminação do enunciado narrativo por géneros e subgéneros dramáticos, o dispositivo do teatro dentro do teatro e a convocação de intertextos ideológicos e culturais, de diversa procedência, constituem estratégias compagináveis com uma ficção (auto)interrogativa e (auto)consciente.

Entendendo o teatro como instrumento de ilusão e metamorfose, num palco em que a vida representada é o próprio teatro a fazer-se, na linha de *As you like it* de Shakespeare, Luísa Costa Gomes contraria, irónica e parodicamente, a epígrafe de abertura deste capítulo. As diferenças que possam existir entre realidade e ficção não passam de um jogo ilusório. Este estende-se à relação do texto com a autora – humorística, irónica e crítica – que obsessivamente reflete a sua construção e o seu modo de escrita.

III. Rir ou Não Rir: a construção do humor em *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes

Em *Ilusão*, é sobretudo através do humor que a vida e o homem se desmascaram e se revelam aos nossos olhos.

2. «Educar para a vida»: *pastiche* e furor pedagógico

IMPRESSÃO DIGITAL

(...)

Inútil seguir vizinhos,
Querer ser depois ou ser antes.
Cada um é seus caminhos.
Onde Sancho vê moinhos
D. Quixote vê gigantes.
Vê moinhos? São moinhos.
Vê gigantes? São gigantes.

(Gedeão, 2007: 93)

A ilusão, confirmada pela informação titular, é, como já vimos, o fulcro temático que organiza toda a diegese de *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes. Cabe ao casal central da obra, Jorge Cochonilha e Teresinha, corporizar essa ilusão, através do itinerário que percorrem. Cada um orienta a sua vida para a consecução do seu próprio projeto profissional: se Jorge ambiciona ser ator, preferencialmente de mérito e sucesso incontestados, Teresinha aspira a ser uma excecional professora de Português, capaz de salvar alunos desmobilizados pelo desinteresse, pelo insucesso e pela exclusão social.

Com vista à concretização dos seus projetos individuais, ambos empreendem uma caminhada árdua de aprendizagem¹⁰⁵ que irá conduzir à ruína do seu casamento, destinado ao fracasso, apesar da tentativa gorada de teatralização salvífica.

Deter-me-ei, neste capítulo, num dos eixos satírico-paródicos transversalmente desenvolvidos no romance: o que se ocupa da caricatura dos atores educativos e ridiculariza o estado do ensino atual. Recorrendo ao registo do *pastiche*, as personagens lançam mão de uma linguagem que replica os *clichés* do discurso pedagógico socioconstrutivista em voga. Luísa Costa Gomes,

¹⁰⁵ Não casualmente, Eunice Ribeiro designa *Ilusão* como um romance de aprendizagem (Ribeiro, s. d.: 221).

em *Ilusão*, aproveita para desmontar satiricamente esta gíria esvaziada, cuja aplicação ao contexto educativo conhece bem.

Manietados por uma vulgata acrítica das teorias educativas que proliferam na pós-modernidade pedagógica, o sistema educativo e os seus agentes são eleitos como alvo de um impiedoso diagnóstico satírico-reflexivo¹⁰⁶. A estas práticas escolares do mundo contemporâneo não são estranhas consequências afetivas e sociais que se sintonizam com o entendimento da realidade como ficção.

Teresinha exerce a sua profissão com zelo, determinação e perfeccionismo, em função de um Manual de Bom Professor, onde constam as orientações pedagógicas vigentes, de acordo com o paradigma socioconstrutivista do ensino¹⁰⁷. Este modelo rege-se por princípios pedagógicos que prescrevem que o ensino se deve centrar no “eu-ator” aprendente, construtor ativo do conhecimento, em função das necessidades individuais sentidas, das estratégias e do seu estilo de aprendizagem, sempre num modo cooperativo com o seu professor e os seus pares, partilhando informação, num ambiente seguro e propício à aprendizagem.

É com base nestas premissas que Teresinha, numa superlativização cómica deste receituário, se torna emissária obsessiva de um absurdo furor

¹⁰⁶ Quando, em entrevista, foi colocada a Luísa Costa Gomes a questão de ter tido consciência da sua abordagem provocatória do “eduquês”, em *Ilusão*, esta respondeu afirmativamente, acrescentando que tal lhe tinha dado imenso prazer em escrevê-la: “Evidentemente que não se trata de hostilizar [atores e professores de português]. O ensino em si é uma caricatura. Quer em termos de competitividade, quer ao nível das relações com os alunos, do manancial de despachos e regras, das estratégias e objectivos. Admiro os professores, a capacidade de todos os dias malharem na Língua Portuguesa, na Matemática, sem desfalecerem, voltando sempre à luta” (Nunes, 2009: 14).

¹⁰⁷ Os seguidores do socioconstrutivismo pedagógico defendem que cabe ao aluno o livre arbítrio de construir o seu próprio processo de aprendizagem, pois toda a aprendizagem é uma construção social. Philippe Perrenoud, sociólogo e professor na Universidade de Genève – Suíça, apresenta um referencial completo com as *10 Novas Competências para Ensinar*, numa obra assim justamente intitulada: 1. Organizar e dirigir situações de aprendizagem; 2. Administrar a progressão das aprendizagens; 3. Conceber e fazer evoluir os dispositivos de diferenciação; 4. Envolver os alunos na sua aprendizagem e no seu trabalho; 5. Trabalhar em equipa; 6. Participar da administração da escola; 7. Informar e envolver os pais; 8. Utilizar novas tecnologias; 9. Enfrentar os deveres e os dilemas éticos da profissão; 10. Administrar a sua própria formação contínua. (Perrenoud, 2000: 20-21). O artigo 10.º-A, alínea d) do *Estatuto da Carreira Docente* considera como dever do professor “organizar e gerir o processo ensino-aprendizagem, adoptando estratégias de diferenciação pedagógica susceptíveis de responder às necessidades individuais dos alunos” (*Estatuto da Carreira Docente*, 2012: 835).

pedagógico, transformando-se numa caricatura¹⁰⁸ de si própria – e o mesmo pode ser dito da sua colega e amiga Justa – porque, no seu entendimento, “afinal nós estamos a educar para a vida” (Gomes, 2009: 32). O humor que, em *Ilusão*, decorre da atividade docente, dos seus rituais e da sua linguagem mobiliza insistentemente o *pastiche* do discurso educativo, que foi já designado como “eduquês”¹⁰⁹.

Toda a gíria pedagógica de Teresinha assenta num *pastiche* paródico, isto é, na reprodução mimética, hiperbolizada e semanticamente vazia, revelando-se, portanto, exercício imitativo (não distanciado e acrítico), cujo ridículo é exposto por Cochonilha, com o qual a voz autoral parece solidarizar-se. Esse *pastiche*, impulsionador de cómico, assenta na gíria pedagógica, nos *clichés* e estereótipos comunicativos e comportamentais, e nas frases feitas, em harmonia com os pressupostos ideológicos que informam o “eduquês”. A colagem intertextual suposta pelo *pastiche* é inseparável de um *ethos* autorreflexivo, encontrando-se associada aos registos limítrofes da paródia e da ironia.

Emergindo de uma hiperbolização irónica, o processo caricatural, a que é submetida a professora Teresinha e as colegas que comungam de idêntico furor pedagógico, é consequência dos princípios estruturadores do novo modelo de desenvolvimento de competências, preconizado pelos defensores da teoria socioconstrutivista, com implicações e desafios na prática docente – ditando um novo modo de estar na sala de aula e promovendo um reequacionamento das práticas e teorias de ensino e de aprendizagem –, face aos velhos paradigmas educativos de matriz expositiva e behaviorista. Ilustrarei os novos papéis dos agentes de educação e da instituição escolar da atualidade, patentes em *Ilusão*, através de passos exemplificativos.

¹⁰⁸ A caricatura define-se pela “representação cómica ou satírica de traços singulares de pessoas, ambientes ou acontecimentos”, levados ao exagero, à distorção e deformação, com o objetivo de produzir “um efeito cómico e parodístico” (Ceia, s. d.: s. p.).

¹⁰⁹ Nuno Crato, em *O “Eduquês” em Discurso Directo*, apresenta também uma crítica da pedagogia romântica e construtivista, cujos defensores considera responsáveis pelo estado deplorável da educação nacional. Anote-se, de passagem, que Nuno Crato exerce, presentemente, as funções de Ministro da Educação.

O primeiro contacto do leitor com Teresinha¹¹⁰ acontece logo no início de *Ilusão*, pela voz do narrador, seu marido, quando esta se encontra numa “maldita viagem interior à escuridão” (*ibidem*: 10). As causas prendem-se com a relação docente que estabelece (ou não) com uma turma problemática, onde prevalecem o insucesso escolar, o desinteresse e os comportamentos desviantes. É quando um aluno a ameaça com uma faca que ela mergulha em mais um momento depressivo, de extrema fragilidade emocional, e de hipocondria acicatada pela frequência obsessiva da *internet*¹¹¹, obrigando-a a baixa médica face a um diagnóstico de esgotamento.

Apesar do seu estado de profunda apatia, Teresinha revela estar obcecada pelo omnipresente “eduquês”¹¹², expresso num vocabulário redutor e maniqueísta que se dedica a discernir o que é pedagógico e antipedagógico, nele reconhecendo um paliativo para a sua frustração depressiva, que se reflete direta e diariamente nas suas atitudes e na sua vida conjugal e social. Veja-se a sua recusa em face da sugestão comicamente insólita do marido, destinada a aliviar o seu *stress* profissional:

“Não queres atirar uns dardos, que te sentes logo melhor?” Ela gemeu. “Não consigo pôr-me agora a atirar dardos à fotografia do 8.ºC! Como é que vou ter cara para os enfrentar?” “Eles não sabem que tu atiras dardos à fotografia!” “Nem podem saber!” disse ela. “É completamente antipedagógico.” O “antipedagógico”

¹¹⁰ A personagem é quase sempre tratada pelo diminutivo. Esta forma de tratamento por Cochonilha revela uma certa ambivalência da sua parte em relação à sua mulher: se, por um lado, pode ser interpretada como sinal de afeto, por outro, reduz o valor que ela tem na sua vida, principalmente quando o tratamento se conexiona com a construção paródica e irónica da personagem, com a intenção de teatralizar o quotidiano da vida profissional de Teresinha. É esta a imagem que comunica aos leitores, desprestigiando-a logo ao início. Quem a poderia levar a sério, confirmados os seus achaques, depressões, medos e constantes euforias pedagógicas de carácter emocional e afetivamente perturbado? Refere-se a ela como Teresa, apenas no final do romance, numa aparente tentativa de a credibilizar aos olhos do leitor.

¹¹¹ Teresinha procura, na *internet*, informação clínica sobre inúmeras doenças e respetiva sintomatologia que, ora aliviando-a, ora decepcionando-a, por serem inexistentes, permitem justificar a sua viagem interior à escuridão: cancro, diarreias, cansaços, inchaços (Gomes, 2009: 11). Esta hipocondria atinge o plano do absurdo.

¹¹² O neologismo “eduquês” é atribuído ao então Ministro da Educação Marçal Grilo que o utilizou para classificar a linguagem hermética e intransitiva usada pelos teóricos das correntes pedagógicas contemporâneas (Crato, 2011: 9-10). Ocupou o cargo no XIII Governo Constitucional, de 28 de outubro de 1995 a 25 de outubro de 1999.

já foi dito num guincho, porque a pedagogia é uma coisa que inquieta a minha mulher. (*ibidem*: 10)

Contudo, Teresinha acolhe, sem se manifestar, outro conselho do marido, que ele próprio não segue: “Devemos querer pouquinho, tudo o que vier a mais, já é um acréscimo” (*ibidem*: 11). Esta máxima de vida vai permitir-lhe emergir do seu estado depressivo e viver alguns momentos de revelação, quando se sente realizada profissionalmente, ao ver que o seu projeto se vai concretizando:

Tinhas toda a razão, estava a exigir demasiado a mim própria. Sou uma perfeccionista, é esse o meu principal problema. Mas hoje dei umas aulas maravilhosas, como há muito tempo não acontecia. Descobri quatro alunos e talvez ainda mais um que merecem todo o meu esforço. (*ibidem*: 17)¹¹³

Um grupo de quatro alunos, os eleitos por Teresinha, merece agora toda a sua atenção e disponibilidade. Revelando verdadeiro espírito de missão profissional, a professora delinea estratégias, processos e técnicas promotoras de sucesso da turma-problema, num decalque imitativo (e satiricamente hiperbolizado) do discurso pedagógico. Saliente-se a caracterização exaustiva e saturada de *clichés* que a professora apresenta do aluno Dédalo, “pendurando com fita-cola grandes linguados (...) pelas estantes da sala” (*ibidem*: 25). O marido, espantado com o que vê, elogia, em tom irónico, a sua radical devoção à causa educativa e revela ao leitor o conteúdo do linguado referente a Dédalo:

¹¹³ Na sequência deste momento de autoconsciência, valerá a pena mencionar uma passagem da obra *O Professor Um Minuto*: “Quando o jornalista lhe perguntou como se via a si mesma, a professora confessou:

– Dantes sentia que exigiam demasiado de mim. Sentia-me sobrecarregada de trabalho e mal apreciada. Sentia-me frustrada com os fracos progressos dos meus alunos... Mas agora tudo isso mudou. Sinto-me mais realizada, com mais energia, e agrada-me ver que os meus alunos aprendem mais.

– O que se passou? – perguntou o jornalista. A professora Um Minuto respondeu:

– Verifiquei que *eu* própria é que ficava exausta de viver a ansiedade permanente de ensinar coisas aos meus alunos. Comecei então a ensinar-lhes a ensinarem a *si próprios*” (Johnson e Johnson, 1997: 14).

“Grandes olhos negros de menino perdido nos seus sonhos” (...) “sempre a sorrir, mergulhado nos seus pensamentos. Esquece-se de fazer os trabalhos, participa pouco, verbaliza pouco. Baixa auto-estima. Dificuldades de sociabilização. Operacionalizar transversalmente estratégia interdisciplinar construtiva de inserção no ambiente da aula. Agressividade quando contrariado. Família...? Avaliação sumativa com média geral baixa. Investigar causas sociais do insucesso.” (*ibidem*: 25)

Desse grupo faz parte uma aluna igualmente problemática, Jessica, que revestirá maior relevo ficcional na intriga do romance. A “abordagem pedagógico-vivencial ao insucesso escolar da Jessica” (*ibidem*: 71), suas causas e estratégias de superação, vem confirmar a adesão de Teresinha ao paradigma socioconstrutivista do ensino. A professora entra novamente em furor pedagógico¹¹⁴ com o seu novo projeto e, apesar de o considerar “um projecto arriscado” (*ibidem*: 18), a ele se entrega com ânimo redobrado, porque, segundo Cochonilha, “não se pode baixar a guarda, que a auto-estima percebe logo. Espreita para a realidade objectiva, como se houvesse realidade objectiva, como se a vida não fosse sonho, ideal, fantasia!” (*ibidem*: 17).

No final, esta abordagem vai-se dissipando, porque Jessica acaba por proibir Teresinha de se aproximar dela, quando fuma charros com os amigos nas traseiras da escola, e também em virtude dos insultos e das ameaças que lhe dirigem (*ibidem*: 71). Paralelamente, Jessica desperta para a sua vida sentimental, mantendo dois namorados: um à distância (por *internet*) e outro em presença.

As tecnologias de informação e comunicação surgem em *Ilusão*, na perspectiva da professora Teresinha, como estratégias promotoras da aprendizagem dos alunos, uma vez que se revelam consonantes com os seus interesses. Não obstante, acabam por se revelar uma pedagogia inútil e falsamente educativa, como causticamente observa Cochonilha em reiterados

¹¹⁴ Teresinha não perde tempo a elaborar o seu novo projeto pedagógico: “Nessa noite, (...) decidiu afinar-lhe com mais uma dose de anti-inflamatórios que começava a mostrar resultados. E deitou-se ansiosa por dormir e acordar para fazer os seus planos de aula, gizar os objectivos, calcular as estratégias, seleccionar as técnicas!” (Gomes, 2009: 18).

apontamentos irónicos. Refiram-se, a título exemplificativo, alguns passos do romance.

O primeiro diz respeito ao *pastiche* da composição em escrita SMS, cuja incipiência expressiva é geradora de humor e cómico de linguagem:

“k ir ao c kumersial? tou tesa! vi la uma caia bué! bora ao kafe! ta de xuva! tns money? o kajo tb vai! e ka um pao! k ku! kto custa? k? a caia! cei la! m e pra saber, fdse! tns money? nao! atao nao da.” (ibidem: 31)

À semelhança do que fez para Dédalo, Teresinha elenca as necessidades educativas de Jessica, numa ostensiva paródia dos procedimentos educativos, que fazem do comportamento desviante ciência exata: “Os problemas estão bem identificados, o diagnóstico está feito. Agora é uma questão de gerir a operacionalização das técnicas, de agilizar processos e de quantificar resultados” (*ibidem*: 50). Teresinha nunca se esquece, evidentemente, de ir sempre ao encontro dos interesses dos alunos¹¹⁵, especialmente os de Jessica.

Após a ida de Jessica à psicóloga da escola, é-lhe diagnosticada Síndrome de Procrastinação Agravada, “condição não incomum em adolescentes e adultos, que afecta o foro motivacional e organizacional” (*ibidem*: 50). Esta síndrome de protelação ou adiamento de uma ação considerada necessária é explicada pela psicóloga, em conselho de turma, e posteriormente reproduzida, até à exaustão, com causas e respetivas consequências, por Teresinha ao seu marido:

Em vez de estudar a Matemática (...) actividade fundamental para a prossecução das suas metas de vida, Jessica não fica sem fazer nada, porque a síndrome não implica que a pessoa se dedique ao ócio. (...) o doente (...) vai escolhendo as que lhe são motivacionalmente mais gratificantes(...). Ora Jessica prefere efectuar pequenos furtos na escola ou passar o seu tempo no café a conviver com outros adolescentes, em vez de se dedicar às actividades que lhe exigem o seu *projecto de vida*. Isto tem

consequências intrapsíquicas graves (para não mencionar as consequências especificamente judiciais (...)) e daí (...) surgem a ansiedade, a culpabilidade e a baixa auto-estima, que depois se traduzem em excessiva agressividade e comportamentos em sala de aula que dificilmente favorecem o processo de ensino-aprendizagem. (*ibidem*: 51)

Após irrestrito empenho profissional e pessoal da professora Teresinha, eis que os resultados da progressão de Jessica, comparativamente ao SMS anteriormente escrito, se tornam manifestos na redação de tema livre, após correção ortográfica do computador, onde, de novo, emerge o cómico de linguagem:

“a história é o sapo cocas uma tartaruga que estava num campo e havia um anão que também estava no campo a trabalhar e também havia um gafanhoto e uma rapariga mais velha a tartaruga foi e pediu ao anão para ir salvar os filhos dela que estavam numa ilha cercados e o anão foi a casa buscar as ferramentas porque não acreditava nas novas tecnologias.” (*ibidem*: 59)

Eliminados os hipotéticos erros ortográficos, cedo se torna evidente, pela confrangedora inépcia expressiva, que Teresinha teria ainda muito trabalho com Jessica para minimizar a sua imaturidade intelectual, ou, em linguagem socioconstrutivista, rudimentar competência¹¹⁶ escrita. Apesar dos progressos

¹¹⁵ Para Nuno Crato, quando levada ao exagero, esta premissa pode conduzir-nos ao absurdo (Crato, 2011: 61).

¹¹⁶ Embora longe de ser consensual, uma vez que “o termo está ainda mal definido e o seu uso eivado de equívocos” (*ibidem*: 66), a noção de competência, defendida por Philippe Perrenoud em *Porquê Construir Competências a partir da Escola?*, é um processo de ativação/mobilização de recursos (conhecimentos, capacidades, habilidades, atitudes, aptidões, estratégias...) que habilitam alguém a resolver situações problemáticas complexas; é o saber em ação-uso; implica uma aprendizagem e utilização autónoma em diferentes situações da vida; potencializa a aquisição de conhecimentos através da prática, o uso, a transferência, a mobilização de saberes; rompe com a tradicional pedagogia dos “objectivos”, apelando para a operacionalização/construção de saberes e conhecimentos contextualizados. Tal noção conduz a novos conceitos, essencialmente, de professor, aluno e escola (Perrenoud, 2001: 6-8, 10-11, 30-35, 41-45). No Currículo Nacional do Ensino Básico, “o termo competência pode assumir diferentes significados, pelo que importa deixar claro em que sentido é usado no presente

rastreados pela professora, Jessica acaba por ficar retida no mesmo ano, o que a poderá conduzir ao “abandono escolar” (*ibidem*: 140), expressão tabu para Teresinha, na opinião de Jorge Cochonilha. O objetivo principal de Teresinha (e, acrescente-se, de qualquer professor) é o sucesso escolar dos seus alunos. No entanto, como, com pertinência, se interroga Nuno Crato, “não será irrealista esperar que ‘todos os alunos’ tenham ‘verdadeiramente sucesso’? Não será já bom que muitos tenham parcial sucesso?” (Crato, 2011: 43).

As ideias propaladas pelos ideólogos da pedagogia socioconstrutivista presentes em *Ilusão* são, deste modo, alvo de *pastiche* paródico e a sua desconstrução é assumida pelas vozes do narrador e da personagem Jorge Cochonilha. Dirigindo uma sátira atualíssima ao “eduquês”, vigente no ensino português, são ridicularizadas as suas insuficiências e os seus efeitos nefastos em contexto educativo que se traduzem numa nova relação Escola-Família, numa nova conceção de ensino em sala de aula e, logo, num novo perfil de aluno e de professor¹¹⁷.

A relação Escola-Família começa a “dar os seus frutos”, originando diversas situações cómicas. Teresinha decide ir a casa de Jessica, com o objetivo de conhecer o seu ambiente familiar. Como consequência, a mãe de Jessica, Fabiana, é contratada por Teresinha para trabalhar em sua casa. Ainda não completamente satisfeita, Teresinha vai viver para casa de Justa, para ficar mais perto de Jessica, e encontra uma nova missão: educar toda a família. O sucesso de Jessica estava dependente do sucesso da intervenção junto de toda a família: “O *projecto* de Teresinha era elevar a família de Jessica em peso (mãe e cinco

documento. Adota-se aqui uma noção ampla de competência que integra conhecimentos, capacidades e atitudes e que pode ser entendida como o saber em acção ou em uso” (ME, 2001: 9).

¹¹⁷ A pedagogia das competências implica, necessariamente, uma nova postura por parte dos professores, dos alunos, das escolas. Na verdade, os professores, mais do que transmissores de conhecimentos, passam a assumir-se como criadores e animadores de situações de aprendizagem, mentores de trabalhos cooperativos e de práticas pedagógicas diferenciadas; os alunos, protagonistas do processo ensino/aprendizagem, têm de aprender a construir os seus próprios saberes, a resolver problemas em contexto, a desenvolver práticas de autoavaliação. Por sua vez, torna-se necessário que as escolas adotem práticas de gestão flexível dos currículos, redimensionem os espaços educativos e recorram a novas tecnologias.

meios-irmãos, um de cada pai) à fruição estética e morfolinguística” (Gomes, 2009: 40)¹¹⁸.

Perante o desejo de Teresinha levar a família ao teatro, numa tentativa de “Educação pela Arte”, Cochonilha sugere-lhe uma pedagogia mais ponderada e gradual, por etapas: “Começas por uma ida ao cinema, vais com eles ver um filme menos javardo, depois discutem, fazem um passeio à Expo, visitam uma coisa de banda desenhada e vais subindo por aí acima, aumentando o grau de complexidade e... (...) e lá mais para o fim do ano escolar, quando os sentires bem motivados e com bom olho para os contextos, vais com eles a um Museu” (*ibidem*: 40)¹¹⁹.

Adotando a nova conceção de ensino-sala de aula, Teresinha dedica bastante tempo à preparação das aulas: “primeiro visualizei os meus objectivos, depois imaginei as estratégias e técnicas mais adequadas à sua prossecução. Achei que devia negociar caso a caso o processo de ensino-aprendizagem. Propus aos alunos a inicialização de uma relação de diálogo biunívoco professor-aluno e de confiança mútua e depois aproveitei o ambiente criado para lhes dar a conhecer o projecto dos *contratos de leitura*. Houve uma certa e natural resistência à ideia da obrigação de ler um livro à escolha para ganhar um ponto a somar à avaliação do período mas digamos que tive uma boa margem de sucesso, dado que aceitaram todos excepto o Fábio, o Márcio e o Dédalo” (*ibidem*: 30)¹²⁰.

¹¹⁸ Subjaz ao “eduquês” uma crítica social ao estado cultural atual do país, do qual se apresenta uma radiografia explicitamente negativa: marasmo no Centro Cultural da Magariça e pouca afluência de público, antes da direção de Cochonilha; construção de Centros Comerciais em zonas do interior do país pouco habitadas, cultural e economicamente mais atrasadas; a dificuldade de trabalhar em equipa dos grupos de teatro e a falta de originalidade da cultura de massas; o mundo virtual; a criação de sítios de compra e venda de trabalhos escolares; o consumismo... Concomitantemente, na perspetiva de Cochonilha, o estatuto da escola fica desvalorizado, “quando toda a sociedade afinal glorifica o dinheiro fácil e rápido do futebolista iletrado, do actor adolescente e inepto, do manequim inexpressivo e alisado, do participante alarve e analfabeto dos concursos televisivos? Quando a mensagem constantemente passada é que o bronco é que ganha, o estúpido é que vence?!” (*ibidem*: 40). Logo, impõe-se a questão “para que há-de ela [Jessica] aprender a ler e a escrever [?]” (Gomes, 2009: 40).

¹¹⁹ Nuno Crato defende que o professor deverá não só dominar os conteúdos da sua disciplina, como também outros transversais à esfera curricular: “para terem à-vontade no ensino e poderem praticar métodos activos – por exemplo, envolvendo os alunos em projectos e actividades mais livres – necessitam de ter uma boa cultura geral, serem cidadãos informados e conhecerem bem as matérias” (Crato, 2011: 117).

¹²⁰ Além dos Contratos de Leitura, outros contratos coexistem no ensino, tais como Contratos Pedagógicos. Todas as atividades devem ser desenvolvidas em função da negociação de regras

Além disso, não descurou o novo paradigma de relacionamento professor-aluno e aluno-professor: “penso que a relação de ensino-aprendizagem, firmemente ancorada numa boa relação afectiva de responsabilização e de autonomização permitiu grandes progressos” (*ibidem*: 31).

Toda a sua *práxis* pedagógica conflui numa conceção renovada de ensino: “O ensino tem de ser centrado no aluno!” (*ibidem*: 31)¹²¹. A aluna-alvo é, sem dúvida, Jessica, eleita como objeto de todas as aprendizagens desejadas pela sua professora, permitindo augurar que, num futuro próximo, ela possa deixar de ser ouvinte passiva e se converta num indivíduo “actor, cooperador e crítico” (Coelho e Campos, 2003: 30-31) da construção do seu próprio conhecimento, controlando-o e avaliando-o constantemente. Se tal acontecer, Jessica melhorará, consideravelmente, o seu espírito de iniciativa e de autonomia, bem como o seu comprometimento com o saber¹²².

Os alunos com o perfil de Jessica e Dédalo exigem da professora respeito estrito por outro postulado educativo que prescreve o ensino individualizado com programas educativos específicos. Apesar de defendidos por Teresinha, são ironicamente ridicularizados pelo marido, pelo absurdo a que chegaram as políticas educativas que desvirtuam o ideal da educação inclusiva em segregacionismo politicamente correto: “Matemática para Pobres, Geografia para Refugiados, Biologia para Minorias” (Gomes, 2009: 41).

para que o aluno cumpra o plano de trabalho que lhe incumbe e seja disciplinado. Como alternativa à disciplina é “colocar os alunos a participar na definição das regras por que a escola se deve reger” (*ibidem*: 39).

¹²¹ Nuno Crato refere que a norte-americana Jeanne S. Chall, em *The Academic Achievement Challenge: What Really Works in the Classroom*, refuta esta premissa da pedagogia moderna do ensino centrado no aluno (*ibidem*: 11). O mesmo autor considera ainda que, para muitos, o *ensino centrado no aluno* “é visto apenas como uma vontade de educar o jovem tendo atenção às suas capacidades e gostos, ao invés de o obrigar a aprender as matérias sem consideração pelas suas necessidades futuras, pelo seu desenvolvimento ou pelos seus gostos e características. Todas estas preocupações são louváveis, mas com a moderação de as tornar centrais, ou seja, de não permitir que se esqueçam os objetivos e conteúdos curriculares, e tudo o que o jovem necessita para ser chamado a uma vida activa crítica e informada” (*ibidem*: 18).

¹²² Na crónica intitulada “Os desafios do futuro”, Luísa Costa Gomes questiona, irónica e satiricamente, o objetivo de um “mega-estudo” da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE) sobre a preparação dos jovens adolescentes portugueses para a vida activa (Gomes, 2000: 104-106).

Nos antípodas de Jessica encontra-se Petra, a jovem de dezasseis anos, filha de uma família alemã, representante dos imigrantes¹²³ que chegam às aldeias portuguesas e aí se estabelecem, vivendo uma vida simples e despreocupada. Esta família, enquadrada na rusticidade simples da aldeia da Magariça, acolhe Cochonilha durante o seu momento de errância.

O contexto familiar de Petra difere bastante do de Jessica, sendo, inequivocamente, cultural e economicamente mais elevado, embora ambas as personagens se aproximem na personalidade disfuncional e na incomunicabilidade crónica¹²⁴. A mãe de Petra, Emília, é doutorada numa área da Nanotecnologia, tendo trabalhado na Siemens, em Düsseldorf, é uma devoradora compulsiva de livros, em especial de romances antigos, porque prefere viver na ilusão do passado, e gere ainda a biblioteca doada pela junta de freguesia, no Centro Cultural. O pai de Petra gosta de se levantar à nove da manhã, de fumar e de beber, e cuida das culturas agrícolas da casa. A educação formal humanista que recebera, num colégio conservador alemão, levou-o a acreditar no autodidatismo, de tonalidade rousseauiana, que reproduz na educação da sua filha:

Petra fora criada ao ar livre e tudo o que sabia aprendera por si própria e alguma coisa que a mãe lhe passara à revelia do pai, que violentamente se opunha à ideia de que o espírito da filha pudesse vir a ser formado por professores tacanhos e ignorantes ou, pior, de política direita ou de tendência religiosa. O pai de Petra fugia da igreja e de tudo o que pudesse cheirar a superstição e fanatismo, mas recebia com tolerância questões de pirâmides, espíritos malignos, poderes sobrenaturais, extraterrestres, fantasmas e atlântidas porque acreditava que a razão naturalmente havia de triunfar e a Petra aceder, como quem

¹²³ Em relação às famílias imigrantes, Nuno Crato considera que há umas que valorizam mais a educação que outras: “Os primeiros não se queixam de a escola não ser atractiva, mas sim de ser pouco exigente. Os segundos podem ser sentimentos contrários” (*ibidem*: 44).

¹²⁴ A dificuldade de comunicação que se instala no seio familiar e social é um tema bastante atual e atravessa todas as classes sociais. Veja-se que ela domina as famílias de Jorge Cochonilha, de Jessica e de Petra e o Grupo Ser e Não Ser. Em relação a Emília, mãe de Petra, é o próprio Cochonilha que afirma que ela “tem aquele desconforto da comunicação presencial que aflige

vem à tona num golpe de rins, à verdade científica. Entretanto, para não ter de admitir para si próprio que se enganava, ia-lhe incentivando o espírito independente. (*ibidem*: 139)

O autodidatismo de Petra dimana do conhecimento que lhe advém da comunicação virtual¹²⁵, que lhe traz o mundo ao seu quarto com “duas paredes forradas a computadores” (*ibidem*: 135), e das redes sociais, “o *blogue da Petra*” (*ibidem*: 135), através do qual estabelece amizades a distância. Ocupa o seu tempo com passatempos bastante diversos: o seu gosto por filmes e músicas que extrai da *internet*, os vídeos que coloca no “You Tube a tocar guitarra em *autoplay*”, que lhe valeram convites para se juntar a bandas virtuais” (*ibidem*: 135), a arquitetura e as caminhadas. À noite, dedica-se ao póquer, pela *internet*, sustentando assim a família, pelo que dormia bastante de dia e estabelecia com a mãe apenas diálogos “monossilábicos e grunhidos” (*ibidem*: 133). Sonhava ser astronauta, atriz, trabalhar num bar de alterne em Vigo e na indústria do sexo.

Jorge Cochonilha, em resumo, caracteriza, nos seguintes termos, o mundo de Petra:

O mundo de Petra é feito de milagres banais, de conhecimentos desconexos transmitidos por gente que não tem nem presença, quanto mais identidade. É um mundo de opiniões rápidas e simplificadas, sem contexto e sem justificação, em que nada é impossível. (*ibidem*: 138)

A propósito desta opinião de Cochonilha, convém lembrar o diálogo anteriormente estabelecido com a sua mulher acerca de Jessica. Para Teresinha, “a escola nada pode quando não há nem a transmissão dos valores fundamentais do humanismo, nem sentido crítico na avaliação das mensagens dos média” (*ibidem*: 39-40).

alguns leitores. Por vezes (...) responde e dá-me alguma contracena, outras vezes desvia a conversa ou faz uma afirmação que a extermina” (Gomes, 2009: 140).

¹²⁵ Também Cochonilha, em consequência da sua incomunicação conjugal, se dedica mais à sua família virtual, no *Second Life*.

A segunda passagem, ilustrativa do *pastiche* paródico do “eduquês”, diz respeito à decisão de Teresinha de aprender um novo programa informático com potencialidades didático-pedagógicas para edição e exibição de apresentações, o *powerpoint*:

Em pedagogia, e por maioria de razão, em didáctica, não se pode prescindir de uma ferramenta tão poderosa de apresentação audiovisual, que deve ser sempre cuidada e motivadora, pois a aula assim é mais rigorosa, viva e participativa. O ideal, compreendendo-o agora, seria haver um computador por aluno, de modo a que ele/ela pudesse seguir no seu próprio monitor, e preferencialmente de forma interactiva, o raciocínio que está a ser exposto pelo professor. (*ibidem*: 71)¹²⁶

O terceiro excerto é revelador do aproveitamento de novos recursos didáticos na prática pedagógica de Teresinha, tais como os meios de comunicação de massas, especificamente a TV, indo ao encontro dos interesses dos alunos:

(...) a televisão é toda dirigida às crianças e aos muito jovens¹²⁷. Mas é inegável o seu impacto pedagógico e, bem vistas as coisas, é interessante, tem a ver com a vida de todos os dias, e consegue-se bastante material que pode ser usado em espaço de aula, quer do ponto de vista motivacional, quer

¹²⁶ Em vista do lugar de destaque ocupado pelo computador no contexto dos novos meios de comunicação, “a Escola deverá aprender a manipular as tecnologias de comunicação, aproveitando as suas inúmeras potencialidades pedagógicas e envolvendo-se com naturalidade nos novos circuitos de informação e diversão, sob pena de, eventualmente, ser por elas manipulado” (Ribeiro e Silva, 2003: 15).

¹²⁷ Luísa Costa Gomes aborda a influência da televisão na educação das crianças, na crónica “As crianças: a educação que a televisão lhes dá. A educação que os pais lhes dão. O que elas aprendem. O certo, o errado e o prático”, publicada no semanário *O Independente*, na rubrica “A-Dos-Pasmados” (Gomes, 1994b: 21). Noutras crónicas, recolhidas em *isto e mais isto e mais isto*, lançou, igualmente, o seu olhar crítico-satírico sobre os programadores (Gomes, 2000: 73-75), canais e séries televisivas de entretenimento educativo (*ibidem*: 91- 93).

do ponto de vista da aprendizagem de conteúdos. (*ibidem*: 77)¹²⁸

Para a produção de materiais e delineação de estratégias, Teresinha aproveita igualmente as telenovelas e os programas do canal *Atrocity* que “juntara ao pacote do cabo para estar [a] par das piores atrocidades que constituíam noventa e cinco por cento do mundo mental dos seus alunos, de modo a poder usá-las em palavras cruzadas, *quizzes*, *role playing* e *role switching* no difícil período lectivo que se aproximava (o segundo)” (*ibidem*: 162).

A crença de Teresinha nas virtualidades da nova pedagogia vertida no “eduquês” é tão profunda que decide escrever um artigo para o “*Jornal da Educação* contra o ensino livresco” (*ibidem*: 140). Este paradigma de ensino contraria os seus ideais educativos e pedagógicos, pois assenta na transmissão de conhecimentos por parte do professor ao aluno, com base na memorização, o que reduziria o aprendente a um consumidor acrítico e mecânico dos conteúdos que lhe são ensinados. Este tipo de discurso pedagógico prolonga-se, de modo ubíquo, na vida social de Teresinha, quando convida Justa, professora de Português e Francês, para um jantar, e na formação de Jorge Cochonilha, com a professora de Escrita Criativa.

A coabitação do cómico de linguagem, de situação e de carácter na cena do jantar merece destaque especial, pela interferência do zelo pedagógico em momentos de ócio e lazer: Justa não se lembrava da palavra “escaldado” e resolve consultar o dicionário de Francês. São conhecidas em toda a escola as suas práticas e estratégias pedagógicas com recurso à multimédia¹²⁹, uma vez que, visando a motivação inicial dos alunos para alicerçar novas aprendizagens, se convertem em “autênticos espectáculos de luz e som!”, segundo Teresinha (*ibidem*: 111). Conquanto extensa, é imprescindível reler a passagem, saturada de *nonsense* derrisório, referente às técnicas usadas por esta professora para ensinar o Francês a alunos desmotivados:

¹²⁸ O aproveitamento pedagógico-didático da TV não é consensual. Manuel Pinto, em *Televisão, Família e Escola*, aprofunda a influência deste meio de comunicação na formação do ser humano, apresentando *pistas* e atividades para o seu uso produtivo na educação.

¹²⁹ Luísa Costa Gomes, em entrevista, refere: “Parece que os *powerpoints* estão a desaparecer das escolas” (Nunes, 2009:14). No entanto, Teresinha e Justa continuam a apostar neles.

Sempre que começa a querer ensinar Francês, a Justa é recebida à gargalhada pelos miúdos do 7.º ano: “*Avoir? Avoir?*”, e abrem os braços em cruz, correm pela sala, “também estou a voar!” Como isto acontece todos os anos lectivos desde que iniciou a actividade, a Justa não se fica e transforma-o numa estratégia para o sucesso. Ensina Francês como se fosse Português com outro significado: «a voar» em Francês é «ter». É mais apelativo. (...) «*Pain*» também não tinha problema. «*Vin*» enfim, já podia causar alguma fricção. «Agora quando se chega ali ao *fromage*, já dá raia! Já só lá vamos com audiovisual! Ponho-me à *net*, puxo uma imagem de um cachorrinho cor de mel, no *powerpoint* ponho-lhe uma coleira que diz «Fromage», e pronto, temos a mascote da turma, é o Fromage, quando eles já têm bem cimentado o afecto e a motivação vem a caminho, há um deles que pergunta, fatal como o destino: «O kéke quer dizer Fromage?» E há logo uns que fazem troça, os miúdos deliram. «Ai não sabes? Ai não sabes?» E dão-lhe umas taponas, é camaradagem. Vêm-me comer à mão. *Fromage* é queijo, digo eu, mas sem dar a entender que aquilo já é matéria. Na aula seguinte não é que lhes levo um cachorro que fui buscar ao canil, que não é bem como o da fotografia, mas é cachorro, que é para trabalhar a ligação emocional, porque se tu trabalhares a ligação emocional aos conteúdos...» «Evidente» disse a Teresinha. «E um grupo de miúdas oferece-se logo para tomar conta do cachorrinho e claro há sempre uma mãe que quer fazer uma camisolinha de lã para o cachorrinho e já estamos a trabalhar a ligação aos pais, à comunidade, temos a escola integrada. Agora, claro, quando chega ao *Subjonctivo*, nem te vou dizer a trabalhadeira que é.» Mas, como estratégia geral, não havia nada de mais simples: «Primeiro dou tudo o que é igual. Dou Francês como se fosse Português.» Como o – je – é complicado, porque em Português diz-se – eu –, os alunos da Justa falam sempre na segunda pessoa, ou em *naus*. «*Vous* e *th* já é esticar muito a corda, mas lá chegaremos. *Tu vais à lécol.*, como *lécol* já não era exactamente igual, inventei um iogurte para o colesterol!»

«Fez o pacote e tudo, com o rótulo, *Lécol baixa o colesterol!*» «E inventei uma história simples, muito emotiva, de uma mãe que tinha morrido de colesterol, e cuja irmã gémea, que também tinha o colesterol alto, tomava *Lécol* e dava-se muito bem. E eles lá engoliram a coisa, porque estavam muito motivados. Tu não lhes podes atirar assim com as coisas sem eles estarem bem preparados, primeiro andas ali de roda, de roda e depois... zás!»

(...)

«Fiz já coisas tão giras com eles, fiz tragédia, fiz anúncios, fiz comédia, rádio-teatro, fiz drama, psicodrama, telenovela, e tudo pela *internet*, está na plataforma do *moodle*, podes ir lá ver...» Declinei. E enquanto se deliciavam a explorar as potencialidades de uma técnica de trabalho de grupo chamada *Philips 6X6*, escusei-me e disse que tinha de ir escrever a biografia da minha personagem. A Teresinha, pegando-me na mão, ainda me deu esta explicação prévia: «trata-se de uma técnica de trabalho de grupo para discutir seis questões dispondo de seis minutos cada, sendo assim possível que todos se pronunciem sobre um determinado tema em análise.» «Usei quando dei *le recyclage des déchets toxiques*, os putos deliraram», disse a Justa. (*ibidem*: 111-113)

Descontando algum excesso caricatural, este longo passo espelha a realidade profissional de muitos professores, especialmente os de línguas, que, sentindo-se superiormente coagidos, e também por obsessão pessoal, de tudo fazem para facilitar a aprendizagem da sua disciplina, de modo a que os seus alunos obtenham sucesso. Envidam todos os esforços didáticos e socorrem-se de todos os meios ao seu alcance, multiplicam projetos e chegam, por vezes, a praticar métodos ativos que, a exemplo dos atrás mencionados, redundam em situações ridículas e improdutivos. Muitas vezes, o exagero com que são cultivadas algumas destas estratégias tornam a aula mais lúdica do que pedagógica¹³⁰.

¹³⁰ Em defesa das professoras Teresinha e Justa, representantes da classe docente, convém deixar registada a conclusão a que chegou Nuno Crato sobre o fascínio da motivação, da qual

O fascínio dos docentes pela motivação inicial do aluno, como etapa preparatória da aquisição de conhecimentos, a par da exigência da sua contextualização¹³¹, encontra-se ilustrado nas práticas pedagógico-didáticas de Justa¹³². Nenhum novo conteúdo pode ser abordado sem a salvaguarda de um momento prévio, permitindo cumprir três das leis que regulam a organização de uma aula modelar: planificação, motivação e contextualização.

Outro paradigma pedagógico é o personificado pela professora de Escrita Criativa. Esta personagem constitui, até certo ponto, uma projeção autobiográfica e autoirónica da própria Luísa Costa Gomes, tal como o confirmou em entrevista¹³³. Neste caso, assemelhando-se a Justa na veemência prescritiva, afasta-se dela pelo facto de as regras que enumera serem desnorteantes e contraditórias¹³⁴, dirigindo-as a um público predisposto para outra forma de evasão da realidade. Alienados dela, os alunos querem preencher o seu vazio existencial com recurso à escrita intimista e confessional. Enquanto exercício oblíquo de expressão, a escrita criativa não é mais do que a imitação, embora disfarçada, da realidade (atente-se na descrição de Cochonilha, na pele de Xavier Delgado, e na sua vida paralela no *Second Life*).

comungo: “Conclusão: insistir na ideia de que os alunos não obtêm sucesso porque os professores não conseguem motivá-los é insistir num aspecto parcelar do problema e fomentar a ideia errada de que nada se pode fazer sem previamente os entusiasmar. Na realidade, os alunos desmotivam-se e desanimam sobretudo por não conseguirem perceber as matérias e, consequentemente, não conseguirem ter sucesso nas actividades escolares. É aí, na ajuda metódica e persistente, que se deve centrar a actividade do professor” (Crato, 2011: 105).

¹³¹ No parecer de Nuno Crato, a *situated learning* constituiu uma moda na década de 80, nos Estados Unidos da América, que ainda perdura, mas que limita o conhecimento a um contexto singular, descurando outros também pertinentes, e recusando formulações abstratas, o que, levado ao exagero, se torna pernicioso. É preferível a articulação harmoniosa entre o ensino teórico e prático, aplicado a diversos contextos de “aprender fazendo” (*ibidem*: 68-72).

¹³² A questão da motivação, na vertente cultural, aparece também equacionada em *Ilusão*, quando Cochonilha pretende atrair as pessoas ao Centro Cultural da Magariça, envolvendo-as emocionalmente na sua programação.

¹³³ Luísa Costa Gomes assume ser a professora de escrita criativa, salientando que muito se divertiu ao desenhar esta personagem. Da sua experiência de professora de *workshops* de escrita criativa refere que “numa de teatro, cheguei mesmo a proibi-los de escrever sobre velhinhos, cegos, crianças abandonadas ou anjos. (...) A escrita sempre se ensinou. Se as pessoas querem aprender a escrever português, é perfeitamente legítimo. Mas faz-me uma certa confusão que queiram aprender as técnicas. É como querer aprender a técnica da psicoterapia sem ser psicoterapeuta. Querem ter uma técnica, mas não têm nada para dizer” (Nunes, 2009: 15).

Ainda a propósito da expressão *escrita criativa*, a autora refere: “(...) a expressão escrita criativa sempre me pareceu pleonástica. A escrita, em princípio, é sempre fruto de uma criação. (...) prefiro chamar-lhe escrita literária” (Gomes, 2008b: 28).

Cochonilha apresenta a professora de escrita como uma mulher instável e irascível, que desconcerta os alunos por ser incapaz de formular regras contextualizadas, claras e coerentes: “«Escrevam pouco por amor de Deus!»”, “«Não, não escrevam! Nunca escrevam a primeira coisa que vos vem à cabeça! Sejam espontâneos um pouco mais tarde!»”, “«Agora! Podem começar! A quinta ideia é que é boa!»” (*ibidem*: 61), “«A realidade não é para aqui chamada»” (*ibidem*: 73), “«Porque não explora essa via, digamos, mais dialética?»” (*ibidem*: 78), “«Escreve a personagem primeiro, que ela dá-te parâmetros e matéria para trabalhar. Escreve na primeira pessoa, os actores em princípio têm mais o hábito da primeira pessoa»” (*ibidem*: 79).

Os exemplos reproduzidos permitem chegar à mesma conclusão de Cochonilha: a professora de Escrita Criativa “tão depressa emitia regras arbitrárias como se tomava de amores por alguma ideia que me parecia, a mim, tão interessante ou desinteressante como as outras” (*ibidem*: 62)¹³⁵.

O discurso sobreteatralizado da vida profissional das professoras desloca o palco da sala de aula para o quotidiano familiar e social, comparando agora o mundo a um teatro, também encenado com recurso ao “eduquês”, em função do qual as professoras se transformam em fantoches caricaturais.

A demanda da felicidade na profissão como antídoto para a solidão conjugal de Teresinha – e talvez até de Justa –, visto que a relação afetiva redundou em fracasso porque cada membro do casal tinha o seu próprio projeto de vida que não passava pelo outro, foi a estratégia encontrada para dar sentido à sua vida e sentir-se útil. O mesmo aconteceu com Cochonilha, tanto no seu projeto de tornar-se ator, como na sua vida virtual¹³⁶.

¹³⁴ Nuno Crato aponta como uma das características mais salientes do “eduquês” a falta de clareza, revelada na “atonia do discurso, na mistura de ideias e na incapacidade para exprimir claramente o que se defende” (Crato, 2011: 16).

¹³⁵ Luísa Costa Gomes considera que o objetivo da Oficina é exercitar o espírito criativo individual. Por esta razão, a autora refere: “(...) desvalorizo os ‘formatos’, as ideias telenovelas, as ideias retóricas e convencionais do que ‘deve ser’ um texto literário e combato em geral tudo o que cheire a ‘fórmula’” (Gomes, 2008b: 29). Esta posição, face a tudo o que é normalizado e prescritivo, manifesta-se em *Ilusão*, por exemplo, a propósito da questão do género deste romance.

¹³⁶ Paulo Pereira sintetizou, nos seguintes termos, as opções do casal em crise de *Ilusão*, cujos membros percorrem o caminho das suas vidas no sentido de outras paixões: “Enquanto a professora ciclotímica replica, em obcecante mimetismo, a vacuidade retórica do *eduquês* que prolifera numa escola convertida, por força da aplicação de inanes modas educativas, e, verdadeira comédia do absurdo, Jorge frequenta aulas de escrita criativa, acalentando a

A obsessão do *pastiche* domina, assim, totalmente a vida profissional de Teresinha e as suas relações interpessoais (nos planos familiar e social). Assentando na derrisão pelo *nonsense* cómico, o *pastiche* possibilita a sátira à utopia pedagógica romântica e construtivista, condensada no “eduquês”, aos seus estereótipos e aos seus efeitos deformantes.

No final, a caricatura de Teresinha, que Cochonilha ajudou a desenhar, acaba por ser amenizada por ele próprio, quando tenta reabilitar profissional e moralmente a mulher, agora rebatizada Teresa. Reconhece que, na sua obcecação apaixonada, se assemelha à de Sísifo, condenado pelos deuses a repetir um trabalho inútil por toda a eternidade:

Falta-me a Teresa, é só curar-lhe o furor lectivo, acenar-lhe com a pureza dos jovens da aldeia, que semeiam de manhã os campos e à tarde cabeceiam nas aulas de Português. A distância leva-me a ter mais nítidas as injustiças que lhe faço. Já não me aparece tanto como caricatura, mas com dignidade de pessoa. O seu pathos é todo justificável. Afinal, a sua é uma tarefa tão ou mais ingente que a de Sísifo. (*ibidem*: 153)

esperança, nunca concretizada, de vir a escrever a peça da sua vida, mantendo, como secreto desenfado extraconjugal, uma família-avator no *Second Life*” (Pereira, 2012: 19).

3. Viver por procuração: uma sátira do simulacro

Se na vida real tudo acontece por causa da evolução, o Second Life é a evolução ao quadrado.

(Rymaszewski et alii, 2007: 9)

As tecnologias da informação e comunicação têm vindo a assumir um papel preponderante na sociedade hodierna e a determinar, inevitavelmente, novas formas de comunicação e relacionamento humano e social. O comportamento humano é agora condicionado pelo paradigma tecnológico. Em *Ilusão*, verifica-se a tematização crítico-satírica da tirania tecnológica no domínio das relações interpessoais, designadamente no plano da conjugalidade, numa vida triplamente dimensionada: real, ficcional e virtual¹³⁷.

Em *Ilusão*, encontra-se amplamente documentado o domínio das tecnologias da informação e comunicação na vida pós-moderna, expresso tanto nos novos meios de comunicação à distância¹³⁸, como na proliferação de empréstimos linguísticos¹³⁹, que especificamente reenviam para esse domínio,

¹³⁷ Como esclarece Pierre Lévy, “a palavra ‘virtual’ pode ser entendida em três sentidos: o primeiro, técnico, ligado à informática, um segundo corrente e um terceiro filosófico. O fascínio suscitado pela ‘realidade virtual’ decorre em boa parte da confusão entre esses três sentidos. Na acepção filosófica, é virtual *aquilo que existe apenas em potência e não em ato*, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma *atualização*. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está *virtualmente* presente no grão). No sentido filosófico, o virtual é obviamente uma dimensão muito importante na realidade. Mas no uso corrente, a palavra virtual é muitas vezes empregada para significar a irrealidade – enquanto a ‘realidade’ pressupõe uma efetivação material, uma presença tangível” (Lévy, 1999: 47).

¹³⁸ É frequente, no romance, as personagens utilizarem meios de comunicação à distância: telefone, telemóvel (conversação e SMS), computador (pesquisa, *mails*, escrita de texto, *powerpoint*, *internet*, redes sociais, cursos *online*, produção e venda de trabalhos escolares, jogos ...).

¹³⁹ Alguns termos oriundos da gíria informática, que Eunice Ribeiro apelidou de “gíria ‘nética’” (Ribeiro, 2010: 224), surgem em *Ilusão* de forma recorrente: *internet*, *nickname*, *mail*, *e-mail*, *site*, *Hotmail*, *enter*, *Google*, *SMS*, *save*, *logs*, *forward*, *meddler*, *web*, *Skype*, *download*, *hacker*, *Outlook*, *post*, *inbox*, *chat*, *tag*... Paradigmática da hegemonia informática na vida contemporânea é a avaria do computador de Jorge Cochonilha. A causa parece ser um vírus e ele conjectura se terá sido enviado pela sua família virtual. Recorre a vários técnicos informáticos que se referem ao computador e o tratam como se fosse uma pessoa. Confrontado com a angústia de ficar sem computador, Cochonilha confidencia que “mais do que animal doméstico, aquele disco era a aparente razão do meu viver. Não se diz que muito amamos o que pouco compreendemos?” (Gomes, 2009: 46). A propósito da tirania tecnocrática do computador, Eunice Ribeiro afirma que “as lições de ética chegam pelas vozes mecânicas de serviços de apoio ao cliente; *eles*, os

bem como nas transformações operadas na sociedade e nas relações humanas e sociais¹⁴⁰.

Assim se compreende a questão colocada, em entrevista a Luísa Costa Gomes, sobre o seu entendimento do estatuto do real na sociedade pós-moderna. Referindo-se às razões da inclusão do *Second Life* em *Ilusão*, esclarece a autora:

O que procuro tematizar no livro, que aliás está no *Second Life*, tal como na relação *scriptada* que o meu personagem tem com Teresinha, é essa pergunta: o que é hoje real? Como é que o humano constrói permanentemente realidade, onde quer que esteja? O real precisa de presença? Por isso, no livro há relações só pelo telefone, apenas pela Internet, outras presenciais, com pessoas que estão lá, mas a pensar noutras coisas, a viverem outra vida. É essa noção do que para nós constitui uma relação real que acaba por ser tão desconcertante na vida contemporânea. (Nunes, 2009: 14)

Salientando o estilhaçamento da categoria do real, patente no romance *Ilusão*¹⁴¹, acrescenta ainda:

Interessou-me pensar nos vários níveis de realidade e no que valorizamos hoje como real. É por essa complexidade que existe

computadores, comandam kubrickianamente as pequenas odisseias terrestres dos homens” (Ribeiro, 2010: 223). Deteta-se, nesta afirmação, uma alusão a HAL, o computador do filme *2001: Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, que, adquirindo vida própria, toma decisões à revelia dos astronautas.

Análogo ponto de vista é partilhado por Pedro Mexia que acentua o domínio tecnológico na contemporaneidade, tónica da observação analítica do quotidiano por parte da autora: “A tecnologia, aliás, já tornou tudo uma representação, toda a gente manda ‘e-mails’ e mensagens de telemóvel a toda a hora, anda pelo Youtube, tem avatares. Portugal, na escrita de Luísa Costa Gomes, é um país de futebolistas iletrados, actores de novela ineptos, manequins sem expressão, participantes alarves de concursos televisivos. Se o comunismo era os sovietes mais a electricidade, o capitalismo é a massificação mais a Internet. E todos falam uma novílingua feita de ‘valências’ e ‘outputs criativos’” (Mexia, s. d.: 2-3).

¹⁴⁰ Essas transformações afetam radicalmente os conceitos de realidade, de espaço e tempo, de presença e identidade e de valores, postulando uma nova axiologia da era informática, que entroniza conceitos como ciberespaço, cibercultura e globalização.

¹⁴¹ Sendo a ilusão a temática nuclear do romance, ela não deixa de manifestar-se na sua estrutura e nas peripécias que constituem a intriga. Tal é confirmado pela própria autora que declara ter pretendido “investir mais no delírio e fazer o que me apetecesse, lançando a personagem numa

tanto domínio das linguagens formatadas. Vivemos num mundo de exterioridade absoluta. Quase temos de viver sempre num nível de superfície. (*ibidem*: 14)

No decurso da mesma entrevista, outras questões acerca do estatuto do real e do virtual são formuladas pela autora: “Será que uma relação de Internet, com uma pessoa que não conhecemos, poderá ter o nível de intensidade que tem uma relação presencial? Será que uma relação telefónica, em que as pessoas se vêem uma vez por ano, não será tão importante como outra em que duas pessoas vivem na mesma casa e só falam um minuto por dia?” (*ibidem*: 15)¹⁴².

Com base nestas interrogações de Luísa Costa Gomes sobre a realidade (ou realidades) da hipermodernidade¹⁴³, deter-me-ei, agora, na sátira dialética, desenvolvida no romance, dirigida à hegemonia contemporânea do virtual, deslocando o conceito de ilusão dramática para o domínio das tecnologias da comunicação. Recuperando a problematização efetuada anteriormente sobre o registo da sátira, o presente capítulo incidirá precisamente sobre a anatomia satírica da condição contemporânea tal como surge esboçada em *Ilusão*.

Para melhor dilucidar os nexos entre as vidas real e virtual do protagonista Jorge Cochonilha, recorrerei às análises sociológicas de Zygmunt Bauman¹⁴⁴ e, pontualmente, às reflexões filosóficas de Pierre Lévy. Fá-lo-ei, no intuito de

certa deriva. Deixei andar e criar-se essa vertigem, essa bola-de-neve de pequenas coisas que se encaixam umas nas outras” (Nunes, 2009:14).

¹⁴² Lola Xavier, face à assunção da essência interlocutiva e transacional da ironia, questiona-se “sobre o papel que desempenhará a ironia na sociedade hodierna em que a conversação adquire novos contornos. Em termos presenciais, a conversação tende a diminuir nas relações interpessoais. É disso testemunho a comunicação cibernética e a relação unidireccional que, na maior parte dos casos, se estabelece através do computador” (Xavier, 2007: 12).

¹⁴³ Ao questionamento sobre o que é o real, não são estranhos os diagnósticos formulados pelos analistas da contemporaneidade que sublinham a precedência da ilusão sobre o real. Primeiro, Cochonilha relega para segundo plano o casamento real face ao virtual; depois, desiste da sua relação do *Second Life*, mas, mesmo assim, não consegue recuperar o seu casamento da *Real Life*.

¹⁴⁴ Zygmunt Bauman tem, a propósito da condição pós-moderna, insistido na liquidez, isto é, tudo o que era durável e perene, no contexto sólido da modernidade, dá lugar à fluidez e à efemeridade que caracterizam a sociedade pós-moderna, em função das rápidas transformações operadas a todos os níveis da atual vivência humana. Recorrerei, neste estudo, em especial, aos ensaios *Amor Líquido* (2004), *Vida Líquida* (2007) e *Vida para Consumo* (2008).

evidenciar a vertente humorística e a abordagem crítica da autora relativamente à condição contemporânea.

A vida real de Jorge Cochonilha e Teresinha é definida por uma relação em crise que se agudiza ao longo do tempo, diegeticamente desdobrada em duas sequências: a primeira, que consiste na relação real e, a segunda, baseada na relação ilusória, ficcionada a partir de um *script* pedagógico. A relação real do casal encontra-se em falência e nela se torna indisfarçável a falta de afeto conjugal: “Assim que abri a porta ela levantou-se, veio ter comigo e abraçou-me. As manifestações de afecto de Teresinha trazem normalmente água no bico, mas desta vez confiei” (Gomes, 2009: 17); “não sabemos como e quando começamos a amar e também nos surpreendemos quando ao dealbar da aurora de uma insónia, não sentimos pela mulher que vive connosco há doze anos mais do que incómodo, pena, irritação?” (*ibidem*: 82).

Esta falta de afeto é atribuída ao conhecimento insuficiente do cônjuge: “Conhecia-a mal, ainda. Só casámos há doze anos” (*ibidem*: 30). Sem dúvida, esta afirmação é perpassada por uma fina ironia que se acentua, quando Cochonilha, ao longo do romance, vai caracterizando a sua mulher Teresinha, desde que a conheceu até ao momento atual de vida em conjunto:

Quando primeiro a conheci, achei este desprezo pelas horas mortas quase indestrinçável de um espírito boémio. Ela fumava, nesse tempo, e tinha um ar lânguido e pensativo (...). Revelou-se, com o passar dos anos, ser afinal miopia o olhar misterioso, (...) Teresinha dormia com um olho aberto e outro fechado. (*ibidem*: 26, 29)

(...) era um molusco, a minha mulher, uma esquiva trouxa mole, escorregadia, que se ia embora sozinha, com apenas um par de meias lavadas, numa jornada impossível. Era isso que eu via, quando chegava a casa e a encontrava deitada e tapada até às

orelhas: uma trouxa de roupa espetada num pau caminhando sozinha pela berma da estrada, peregrina. (*ibidem*: 10)¹⁴⁵

Uma das causas principais do fracasso desta relação conjugal foi, indubitavelmente, a falta de comunicação entre marido e mulher. A título de exemplo, atente-se na consciência que dela tem Cochonilha, tendo recorrido a um simulado ato comunicativo: “Falo com o olho aberto dela e consigo dizer-lhe coisas que nem em sonhos posso dizer-lhe quando está acordada” (*ibidem*: 29). Quando, efetivamente, surgia a possibilidade de dialogar, esta redundava quase sempre em fracasso, discussões e acusações mútuas, tal como o próprio Cochonilha explica:

Mas sabia que o diálogo havia de encravar logo no princípio, eu havia de dizer qualquer coisa que ela acharia injusta e desagradável. A essa coisa ela responderia outra, magoada, com irritação. E daí àqueles resmungos que caracterizavam as nossas últimas discussões não faltaria muito. (...) Porque ressentimento gera ressentimento e da vingança nasce a vingança, de cada vez que ela se queixava de mim eu queixava-me dela. De cada vez que ela me subia a voz, subia-lha eu também e já nada me parecia valer a pena. Acusava-me de infidelidades, de faltas de atenção, de falhas nos protocolos do sexo, e eu atirava-lhas de volta, mas não me acalmava, pelo contrário. Sentia-me desamado e desamava-a. (...) Depois fui ficando cada vez mais calado para não ter de me chatear. Mas a Teresinha irritava-me, irritava-me bastante. (*ibidem*: 60, 65-66)

A situação conjugal tornou-se insustentável. Teresinha e Cochonilha optam, voluntariamente, por viverem uma relação *in absentia*. Cada um protagoniza incidentes que perturbam o bom entendimento do casal: afastamentos, ausências, mentiras dele, alienações, errâncias e cortes abruptos –

¹⁴⁵ Ao longo de *Ilusão*, Jorge Cochonilha caracteriza, para além da sua mulher Teresinha, as personagens com quem se relaciona e que compõem o universo humano e social da obra. Ao

Teresinha sai de casa e vai viver para casa da sua colega Justa e Cochonilha muda-se para casa do Cavaleiro de Oliveira. Esta situação abre um fosso ainda maior na sua relação, agora estabelecida a distância¹⁴⁶ e recorrendo a formas tecnologicamente mediadas¹⁴⁷, rápidas e simplificadas, que atenuam a ausência física, tais como a troca de *mail* e o *sms*¹⁴⁸:

(...) a ausência de Teresinha faz-me companhia. (...) Desde que ela se foi, estamos mais comunicativos. Trocamos *mails* todos os dias, mas proíbe-me de a ver, até de longe. Diz que prefere assim. «A separação torna-nos mais lúcidos. Vejo-te melhor de longe.

fazê-lo, o leitor vai desenhando o caráter moral do protagonista que, ironicamente, se transforma num anti-herói, personagem-arquétipo da contemporaneidade.

¹⁴⁶ Também Celina comunica apenas pelo telefone, revelando nítida preferência pela comunicação à distância, reflexo do isolamento atual dos seres humanos, “incapazes já de lidar consigo próprios” (Ribeiro, 2010: 223), porque a corporalidade da comunicação exige demasiado dos interlocutores: “Diz que já não está habituada [Celina] a presenças, que lhe causa uma certa confusão estar realmente na sala com pessoas e que lhe custa ir às sessões do *workshop*, por isso se mantém quieta e calada (...). Assim, só com a voz ao telefone ela diz estar completamente à vontade e falamos horas como se nos conhecêssemos desde sempre. «Na realidade, quando estou com uma presença, há demasiados aspectos a considerar, o que diz a boca, o que querem os olhos, o que fazem e não fazem as mãos, depois a atitude do corpo, são sinais contraditórios, é de enlouquecer»” (Gomes, 2009: 67-68).

Em estreita relação com esta modalidade de comunicação à distância, convém ilustrar as diferenças estabelecidas por Cochonilha nas inflexões de personalidade e postura de Teresinha condicionadas pelo uso do telemóvel e do telefone: “A Teresinha ao telemóvel distingue-se muito bem da Teresinha ao telefone fixo. No telefone fixo ela é o mais distendida que pode chegar a sê-lo, deixa-se levar por circunlóquios e, numa voz mais grave do que o habitual, arredonda, explicita, exemplifica, concretiza, organiza, desenreda, e até repete! Em contrapartida, a Teresinha ao telemóvel é sempre a despachar. Come as palavras. Economiza. Fala contrariada. As frases são curtas, peçadas de interjeições, de imperativos. (...) E despede-se com: ‘Tá’. Estou farto de lhe repetir que o pacote dela inclui quinhentos minutos de chamadas e também para telefones fixos, mas é uma coisa que lhe ficou de trás, de facturas traumáticas” (*ibidem*: 49-50).

Do mesmo modo, a infoexclusão de Constância, proscrita da sociedade de consumo – a categoria de indivíduos que Zygmunt Bauman designa por “consumidores falhos” (Bauman, 2004: 32) – patente na recusa em adquirir um computador, impede-a de aceder ao digital e às ligações em rede, onde se encontra o sítio do Ser e Não Ser, obrigando Cochonilha a mantê-la informada de tudo através do telefone (Gomes, 2009: 42).

Para Pierre Lévy, “o telefone é a primeira mídia de *telepresença*” cuja presencialidade se materializa na voz do interlocutor, mas a sua interatividade fica aquém de outros mecanismos do mundo virtual (Lévy, 1999: 81).

¹⁴⁷ Constatada a influência incontornável das redes e dos novos meios tecnológicos na comunicação, Pierre Lévy considera que “estamos vivendo a abertura de um novo espaço de comunicação, e cabe apenas a nós explorar as potencialidades mais positivas deste espaço no plano económico, político, cultural e humano. Que tentemos compreendê-lo, pois a verdadeira questão não é ser contra ou a favor, mas sim reconhecer as mudanças qualitativas na ecologia dos signos, o ambiente inédito que resulta da extensão das novas redes de comunicação para a vida social e cultural” (*ibidem*: 12).

(...) Quando estamos juntos, tu estás, mas não estás; dás-te, mas recusas-te. Entras na tua fantasia e no teu ressentimento. Não me vêes como eu sou. E é esta rejeição permanente do que eu sou na realidade, no mais fundo de mim, e do que eu sinto, que me dá sintomas, porque o que eu sinto que tu sentes, não corresponde a nada do que tu dizes que sentes, mas ao que tu *mostras* que sentes.» (*ibidem*: 69)

A elisão da corporalidade *in praesentia*¹⁴⁹ da vida conjugal vai instigar uma demanda de conhecimento e aprendizagem. Como “a vida líquida alimenta a insatisfação do eu *consigo mesmo*” (Bauman, 2007: 19), cada um irá colorir a sua vida com os tons que mais lhe agradam, para que possam hedonisticamente conduzi-la em função de paixões imediatas. Teresinha aproxima-se da aluna Jessica e da sua família para melhor as educar, numa tentativa de realização profissional enquanto professora; o marido opta também por se afirmar

¹⁴⁸ Nas crónicas intituladas “O uso do e-mail” e “O problema são as pessoas”, Luísa Costa Gomes abordava já a excessiva influência e a tirania das tecnologias da informação e comunicação nas relações pessoais contemporâneas (Gomes, 2000: 30-32, 182-184).

¹⁴⁹ Eunice Ribeiro assinala também esta questão, referindo que “o romance ironiza sistematicamente sobre um universo consumista imoderadamente formatado (...) e cada vez mais desabitado de *presenças*: vive-se *online*, pelo *skype* ou nas plataformas do *moodle*; viaja-se no *Google Earth* ou pelo *travel channel*” (Ribeiro, 2010: 223). Relembro, a respeito das obsessões virtuais de uma contemporaneidade globalizadora e de um consumismo viciante, a personagem de Petra, adolescente nascida na era do digital e da rede, cujo quarto se encontra repleto de computadores para comunicar com o ciberespaço, isto é, do “novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores” ou “rede” (Lévy, 1999: 17). Neste sentido, Petra é detentora de uma cibercultura, entendida como “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes e modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (*ibidem*: 17). Para além disto, ela joga póquer *online*, e com os lucros do jogo sustenta economicamente a família. Nada disto é real; tudo é real. É por isso que Bauman afirma: “Numa sociedade de consumidores, *todo mundo* precisa ser, deve ser e tem que ser um consumidor por vocação” (Bauman, 2008: 73). Como resultado, “a vida *social* já se transformou em vida *eletrônica* ou *cibervida* e a maior parte dela se passa na companhia de um computador, um iPod ou um celular, e apenas secundariamente ao lado de seres de carne e osso” (*ibidem*, 8-9).

É evidente ainda a presença obsessiva de outras modalidades de consumismo na obra: consumismo económico (franchisados da *Optimal Life* de Bia, *McDonalds* e pizzeria de uma cadeia italiana, *Herbalife*, mercado, alugueres e *leasing*, assistência técnica); consumismo económico-cultural (cinema, teatro, produtoras, grupos de teatro, Centro Cultural da Magariça, Teatro de Saleta, campanhas publicitárias, Feira do Livro, cursos de autoformação, criação de um sítio para compra e venda de trabalhos de Português proposta do Cavaleiro de Oliveira e os contratos de Tó Quinito); consumismo económico-social (seguros de reforma do Cavaleiro de Oliveira); consumismo humorístico (anedotas sobre a instalação da *adsl*, *EDP* e gás natural); consumismo da imagem (vestuário “arco-íris” de Constância, fato de Quinito, nomes artísticos e *nicknames*); consumismo de marcas (Jaguar).

profissionalmente como ator, deixa-se levar por relações amorosas fortuitas¹⁵⁰, refugia-se na escrita, dedica-se ao grupo Ser e Não Ser e à família virtual. Ambos sentem necessidade de se reabilitarem, de modo a dar sentido às suas vidas, mas tudo escapa ao seu controlo, inicialmente previsto, porque exageram, criando situações de humor e de ironia dramática. Só conseguem controlar a vida do guião, já que não souberam viver a vida real, porque sempre estiveram à deriva, à procura de uma realidade feliz e gratificante, enquanto mascaravam o fiasco do seu casamento.

O desencontro do casal manifesta-se também na diferença dos seus ritmos biológicos, entre os períodos de vigília-sono, impedindo-os de partilharem momentos de vida em comum e tornando irremediável o seu afastamento:

Teresinha (...) considera-se uma pessoa de «biorritmo diurno, de signo solar» acordando em sobressalto ao raiar do dia; eu dou o meu pleno a partir das cinco, começo a declinar às duas e as manhãs são sempre vagas e pastosas. Isto afectou um pouco a nossa vida conjugal. (Gomes, 2009: 95)

Uma das consequências dos atuais modelos de comunicação das tecnologias de informação e comunicação e dos *media* é o “triunfo da hipermodernidade globalizada” (Pereira, 2012: 11): por um lado, a rápida difusão das palavras no espaço e no tempo; por outro, o recuo do seu poder na sociedade contemporânea virtual. Com efeito, as palavras tornam-se quase inúteis, dando-se preferência a réplicas e *pastiches* de discursos. Disso mesmo é exemplo a comunicação via *mail*, com pendor pedagógico, estabelecida entre o casal, confirmada pela observação de Cochonilha: “A comunicação com Teresinha tem de ser sempre pragmática, curta e concisa e parecer-se o mais possível com um plano de aula. Primeiro os objetivos, depois as estratégias e enfim os conteúdos, se os houver” (Gomes, 2009: 81).

¹⁵⁰ “Embora não haja dúvida de que prometa sensações deliciosamente revigorantes, já que novas, as aventuras também são um presságio da humilhação provocada pelo fracasso e da perda de auto-estima que provêm da derrota” (*ibidem*: 113).

Numa tentativa de salvar o casamento, o casal decide começar de novo, optando estrategicamente por uma relação afetiva/familiar ilusória e teatralizada da sua vida, protagonizando situações ficcionadas de humor absurdo, assente num *script*¹⁵¹ relacional – com objetivos e estratégias pedagógicas e prescrição de interditos – imposto por Teresinha, num propósito de autoformação contínua:

Porque não escrevemos previamente a cena em que nos reencontramos? Assim não haverá nem ilusões, nem falsa expectativas, nem decepções, nem respostas fora do contexto, nada de inesperado, de nenhum contratempo. (...) é que quero reconstruir sobre as bases sólidas de uma representação cénica mutuamente gratificante a nossa relação. (Gomes, 2009: 82-83)

Apesar de Teresinha ter considerado inicialmente a proposta do marido do “texto pré-escrito, (...) um «vero atentado a toda a natureza da relação humana»” (*ibidem*: 83), acabou por aceitá-la, quando se apercebeu do potencial lúdico-pedagógico desta *experiência*, “termo a que nenhum pedagogo consegue resistir” (*ibidem*: 96).

Jorge e Teresinha afivelam uma nova máscara. A representação da primeira cena do casal, no bar-restaurant do Nacional, estabeleceu-se em contracena com réplicas constituídas por versos de Alberto Caeiro, porque qualquer professor de Português, como Teresinha, admira a poética pessoana (*ibidem*: 96). A dificuldade de comunicação e relacionamento próprios condu-los à apropriação do texto alheio, o que revela o vazio emocional desta relação, cuja existência depende da simulação ilusória e vicária de outra vida. Ao recorrerem ao magistério heteronímico de Fernando Pessoa, Teresinha e Cochonilha têm, mais uma vez, a oportunidade ilusória de não serem eles próprios, desdobrando-se ontologicamente em personagens que proferem um discurso emprestado, em busca da unicidade que os complete e realize na vida. O desdobramento, a alteridade e a fragmentação do “eu” em “eus” ubíquos, plurais, reflexivos e

¹⁵¹ No decurso da escrita do guião da peça para o casal, é o próprio Cochonilha quem afirma: “passando certos limites, a ficção chega a ser crueldade gratuita” (Gomes, 2009: 140).

hipermodernos” (Frias, 2007: 9)¹⁵² são traços da identidade pós-moderna que, no romance de Luísa Costa Gomes, confirmam, pela via do humor, a erosão da personalidade e a desvirtuação dos valores¹⁵³. Revelam, ao mesmo tempo, o caráter precário e factício das vidas reais das personagens, vivendo num jogo dialético as suas vidas conjuntas, mas irremissivelmente separadas. Buscam, ainda, o ser e o não-ser que os satisfaça e lhes mitigue a solidão e o tédio, mesmo que por efêmeros momentos de ilusória felicidade pontilhista¹⁵⁴:

Mas eu andava triste, sentia-me vazio, pensava muito na hipótese de reincidir num eu alternativo, de ser outro, formar um grupo, ligar-me a qualquer coisa. Sentia uma falta danada da realidade. (Gomes, 2009: 41)

A Teresinha mirava-me, intrigada, como se de repente se tivesse aberto diante dela uma nova dimensão da realidade em que ela não podia acreditar, sob pena de ter de deixar de acreditar nas outras todas. (*ibidem*: 100)

É Teresinha quem melhor corporiza a relação *scriptada*, levando esta cena até ao fim, porque o teatro se tinha agora convertido numa das suas paixões. Para ela, a vivência conjunta do casal só subsistia à exigência de um

¹⁵² Recordo que Cochonilha fora Xavier, protagonista da sua peça na Oficina de Escrita, Frederick, na vida virtual, Décio Magalhães, na Feira do Livro, e inspetor Valente, na cena representada em casa do Conde, numa verdadeira proliferação carnavalesca de *personae*, além de todas as personagens encarnadas no teatro e no cinema.

¹⁵³ A era consumista do Mundo Líquido é inseparável da descaracterização do sistema de valores do Mundo Sólido, isto é, da sociedade tradicional. De acordo com o diagnóstico sociológico da modernidade, a durabilidade da realidade dá lugar à efemeridade; a lealdade e a fidelidade sociais e afetivas são substituídas pela mentira, pelo engano e pela ilusão; o bem coletivo é menosprezado em prol do “hedonismo individual” (Lipovetsky, *apud* Pereira, 2012: 3) e egoísta, atraído pelo sucesso profissional e pelos bens consumistas; a vida familiar é desorganizada por afastamentos, abandonos e negligências, deixando de haver compromissos a longo prazo, em virtude de outros relacionamentos de amor e amizade, paralelos e virtuais; a realidade confunde-se com a ficção e a virtualidade.

¹⁵⁴ O conceito de tempo pontilhista [ou pontuado] foi cunhado por Michel Maffesoli e caracteriza-se por ser “fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de ‘instantes eternos’ – mónadas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade. (...) A vida, seja individual ou social, não passa de uma sucessão de presentes, uma coleção de instantes experimentados com intensidade variada” (Bauman, 2008: 46).

script, porque considerava que “a minha existência imbricada na nossa existência enquanto casal não se pode subsumir em mera rotina de companheiros de residência. Tem de fundar-se em algo mais sólido que o costume de estar-junto. Tem de fundar-se em algo de sublime, um sentido que nos transcenda e que, dentro de nós, vá também para além de nós. (...) Sou, antes do mais, pedagoga. A nossa relação, se é profunda, o que me parece exacto, tem de ser profissionalmente desafiante. Deve proporcionar-me, com efeito, mais uma valência da minha formação contínua” (*ibidem*: 161).

Para Cochonilha, esta relação *scriptada* constituirá também um subterfúgio e uma desculpa para não estarem juntos, escusando-se das conversas para “«ir escrever»” (*ibidem*: 162). Ambos desenham a sua própria realidade, não só através da relação *scriptada*, como também a sua vida social e profissional. É a uma realidade alternativa que lhes alimenta o ego e a existência. Esta dissipação niilista parece, de resto, constituir um traço singularizador da contemporaneidade: o desejo de se ser tudo redundando, afinal, em não se ser nada.

O comportamento discursivo, codificado por parte do casal, conduziu-os a um quotidiano rotineiro, monótono e entediante, ocupado com tarefas particulares, individuais e profissionais, e ao desinvestimento na vida conjugal. Ambos fracassaram na vida e foram vencidos por ela, por imposição da realidade que sempre tentaram negar. Zygmunt Bauman sustenta que “‘nunca estar entediado’ é a medida de uma vida de sucesso, de felicidade e mesmo de decência humana” (Bauman, 2008: 166).

A ilusão dramática de bem-estar do casal, após o retorno de Cochonilha a casa, perto do Natal, é vivida, por ambos, nas primeiras semanas, como um redescoberto idílio. Contudo, passado este estado de transitória felicidade, depressa Cochonilha cai de novo no deserto emocional do seu presente, apesar de augurar um futuro melhor: “Não tinha mulher, não tinha filhos, não tinha emprego fixo, não me lembrava sequer da minha própria história. Mas tinha uma ideia para o futuro” (Gomes, 2009: 166).

O futuro reserva-lhe um novo (e último?) relacionamento afetivo, desta vez com Paula, filha de Juvenal, além dos amores marivaudianos ocasionalmente

vividos, segundo o modelo do *amor líquido*¹⁵⁵. A caracterização que Cochonilha faz do seu novo amor é diametralmente oposta à que apresenta daquele que viveu com a sua mulher Teresinha:

Paula é bem-disposta, tem o humor sempre igual de manhã, à tarde e à noite; é serena e paciente comigo, anda a descobrir o mundo, os homens, os amigos, a arte, o teatro e a vida. (*ibidem*: 175)

Encontrando-se Paula à espera de um filho seu, nada mais vincula Cochonilha à sua anterior relação conjugal com Teresinha, pelo que lhe dirige um *mail* de despedida:

«Minha querida Teresa: vivo agora com a Paula, filha do Juvenal, que tu conheces. Estamos em casa do Cavaleiro, que tu não conheces, mas de quem te tenho falado. O nome verdadeiro dele é Jorge Mala. Temos um grupo de teatro que vai sobrevivendo. A Paula e eu vamos ter um filho. Não houve nem haverá nunca uma peça nenhuma escrita para ti e para a nossa vida em comum, que é há muito inexistente. Desejo-te o melhor. Eu continuo à procura da realidade. De vez em quando ela oferece-se e eu aceito-a. Aceita também um abraço de amizade do Jorge.» (*ibidem*: 187)

E este é o epílogo da história de uma vida quotidiana e anódina, que fracassou por falta de investimento de ambos os membros do casal, num projeto de vida comum, real e não ficcionado. Afinal, desconhecendo que “a vida é como ir para o Algarve no único mês de férias que a gente tem e apanhar duas

¹⁵⁵ Zygmunt Bauman, no ensaio *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, caracteriza as relações humanas e afetivas da pós-modernidade, assentes na volatilidade, na fragilidade, na fragmentação, na precariedade e na efemeridade. A esse propósito, acentua Bauman: “A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos, é o que este livro busca esclarecer, registrar e apreender» (Bauman, 2004: 6). Referindo-se aos vínculos interpessoais que predominam na modernidade líquida, o autor sublinha ainda que “essas ligações tendem a ser vistas – com um misto de regozijo e ansiedade – como frágeis, desintegráveis sem qualquer dificuldade e tão fáceis de romper quanto de estabelecer” (Bauman, 2008: 136).

semanas de chuva” (*ibidem*: 168), tal como a definiu Juvenal, os únicos fautores da sua própria infelicidade foram Cochonilha e Teresa, porque, enquanto indivíduos autônomos, poderiam ter imprimido outro rumo às suas vidas. Afinal, o que é ser indivíduo?

Antes de qualquer outra coisa, a afirmação “Eu sou um indivíduo” significa que sou responsável por meus méritos e meus fracassos, e que é *minha* tarefa cultivar os méritos e reparar os fracassos. (...) Além disso, a liberdade de escolha não significa que todas as opções sejam corretas – elas podem ser boas e más, melhores e piores. A alternativa escolhida acaba sendo prova da competência ou de falta da mesma. (Bauman, 2007: 30, 174)

Insatisfeitos com a vida real que levavam, Teresinha e Cochonilha preferem criar um mundo ilusório e viver apenas a(s) personagem(ens) que lhes convêm, “satisfazendo cada necessidade/desejo/vontade de tal maneira que eles só podem dar origem a necessidades/desejos/vontades ainda mais novos” (Bauman, 2008: 64).

O desfecho desta tragicomédia conjugal convoca o debate, através da interposição do olhar satírico de Luísa Costa Gomes, sobre o primado do teatro social em detrimento do projeto de felicidade privada. O projeto de uma vida a dois não se concretizará na sua verdadeira essência, se se alicerçar apenas no protagonismo social e no sucesso profissional, por serem esses os valores entronizados pelo mundo contemporâneo. A ilusão de um caminho paralelo parece ser mais fácil, mas, no fim, revela-se o mais tortuoso, porque conduz à alienação, à errância, ao desvario, à traição de si próprio e dos outros¹⁵⁶. Trata-se, afinal, de um diagnóstico lúcido e desencantado da liquidez do *modus vivendi* contemporâneo.

Embora cada uma das personagens tenha criado o espaço de ilusão que mais lhe convinha, em função das circunstâncias, Cochonilha, já nada esperando da vida real, opta por uma “evolução ao quadrado”, na formulação de

¹⁵⁶ Segundo Zygmunt Bauman, no mundo consumista, a lealdade “é motivo de vergonha, não de orgulho” (Bauman, 2007: 17).

Rymaszewski, que elegi como epígrafe, como avatar¹⁵⁷ do mundo virtual – o *Second Life*¹⁵⁸.

À semelhança do teatro, o *Second Life* é a consubstanciação dramática da “vida eletrônica ou cibervida” (*ibidem*: 9), verdadeira comédia virtual, a que Jorge Cochonilha recorre para atenuar a falta de comunicação e o desencanto afetivo da sua vida real. Este mundo digital tridimensional simula a realidade, uma outra vida em ausência, só que agora num lar e com uma família virtual. Essa *cibervida* surge interpolada na vida real do protagonista, assumindo-se, hiperbolicamente, como *alter-ego* de uma *alter-vita*¹⁵⁹. É também sobre ela que se exerce a desmontagem crítico-satírica de Luísa Costa Gomes.

Jorge Cochonilha descobre o *Second Life* e mergulha numa relação de coração mais disponível, mesmo que fingindo e enganando. O seu avatar tem o *nickname* de Frederick Bogomil, marido de Deirdre e pai de dois filhos, Louie de cinco anos e Summer de trinta e um meses¹⁶⁰. A vida virtual é bastante confortável¹⁶¹, dada a condição de desafogo económico escolhida pelo casal de avatares.

¹⁵⁷ O avatar é uma personagem criada e controlada pelo usuário e tem um total domínio na construção narrativa da sua vida virtual: pode ser o que quiser e como quiser, vestir o que entender, relacionar-se afetiva e sexualmente, deslocar-se a pé, através de meios de transporte e teletransporte, e voar, reproduzir o que é na vida real ou recriar-se, outrando-se à maneira pessoana. Cochonilha esconde-se atrás do seu avatar, reduzindo, assim, as consequências dos hipotéticos erros cometidos, mantendo-o numa vida sem responsabilidades reais, embora sujeito a obrigações virtuais (legislação e regras), a que todos os avatares têm que submeter-se, sob pena de expulsão. As experiências virtuais da navegação aleatória e do teletransporte pelo infinito diluem as fronteiras da espacialidade entre a realidade e a virtualidade, pois estas últimas são muito diferentes das do mundo físico.

¹⁵⁸ *Second Life* é um mundo virtual sério, uma plataforma pública, criada em 2003, destinada a utilizadores maiores de 18 anos, que cria ambientes digitais em rede. Apesar da sua finalidade lúdica, propiciando uma diversão diferente da vida real, onde se pode ser tudo e tudo se pode comprar, há mundos virtuais com fins educativos e até económicos.

Bakali considera que “o SL é só um ‘fait-divers’ tecnológico nesta longa ascense marcada pelo milenar equívoco da dualidade entre carne e espírito, entre o plano terrestre e o celestial” (Bakali, 2007: 11). Jorge Rosa aponta duas razões para o sucesso do *Second Life*: a designação e a aparente ausência de objetivo da plataforma dominada pela vida virtual do avatar (Rosa, 2007: 10).

¹⁵⁹ Um análogo *alter-ego* hipertrofiado se tornava evidente na personagem de Teresinha, expresso no uso obsessivo do “eduquês”, abordado no ponto anterior.

¹⁶⁰ É curioso que Cochonilha/Frederick tenha optado por ter filhos apenas na vida virtual, pois, como afirma Zygmunt Bauman, “ter filhos pode significar a necessidade de diminuir as ambições pessoais, ‘sacrificar uma carreira’, (...) ter filhos significa aceitar essa dependência divisória da lealdade por um tempo indefinido, aceitando o compromisso amplo e irrevogável, sem uma cláusula adicional ‘até segunda ordem’ – o tipo de obrigação que se choca com a essência da política de vida do líquido mundo moderno e que a maioria das pessoas evita, quase sempre com fervor, em outras manifestações da sua existência” (Bauman, 2004: 29).

A sátira da vida desta família virtual assenta na construção humorística de um mundo lúdico, mas possível, à maneira de um amor líquido-moderno cibernético, a distância. Recorre-se ao computador, à *internet* e à troca de *e-mails* carinhosos, reflexo de uma vida familiar harmoniosa, onde não faltam comemorações de efemérides e manifestações culturais, obrigando Cochonilha/Frederick a permanecer *online*:

Eu já não sei que desculpas inventar mais para não aparecer no Dia da Família, no Dia dos Namorados, no Dia do Pai, no Dia da Mãe, na Festa da Mimosa, do Lilás e da Raposa, na Reunião de Pais, no Festival de Animação Infantil, na Escola de Pais! Tudo começou como um jogo, leve e agradável, que cedo se transformou num vendaval de imposições, obrigações, negociações, conspirações! (Gomes, 2009: 27)

Em contraste com a sua mulher real, Teresinha, que conhecia mal, apesar de casados há doze anos, Cochonilha conhecia muito bem o perfil da sua mulher virtual¹⁶², Deirdre, não obstante a vivência conjugal virtual de apenas cinco anos, norteadas pelo lema do “«*Semper fidelis*»” (*ibidem*: 29). Ironicamente, “foi a Teresinha (...), no departamento sexual, quem mais lucrou com a minha segunda vida e as notas que me dava eram em média cada vez mais altas” (*ibidem*: 27)¹⁶³.

¹⁶¹ “Viver de crédito e em dívida” (Bauman, 2008: 103) caracteriza a vida da atualidade. A vida real de Cochonilha é exemplo disso, como se menciona a propósito da avaria do carro: “a viatura foi feita refém pelo mecânico [da oficina do bairro] já antes do Natal e impossibilitada de sair sem o pagamento do resgate” (Gomes, 2009: 47).

¹⁶² O romance cibernético possibilita múltiplos e variados relacionamentos líquidos, pois a seleção de potenciais parceiros, norteadas por aceitação e recusas de perfis, augura, logo de início, um relacionamento afetivo pouco consistente e mais facilmente votado a termo certo e ao fracasso. Bauman utiliza o termo de “relações de bolso”, cunhado por Catherine Jarvie, para caracterizar as relações afetivas instantâneas da pós-modernidade, em que se “pode dispor quando necessário” e depois tornar a guardar” (Bauman, 2004: 7, 18-19).

¹⁶³ As interações virtuais do *Second Life* apresentam também outras vantagens: envolvimento, participação e partilha por parte dos avatares; redução da barreira geográfica, social, racial, económica...; criação de uma entidade fictícia, isto é, uma mentira consciente; vida à distância com interações verbais em situações “autênticas” que reproduzem o mundo real; desenvolvimento da competência comunicativa e relacional e das normas sociais; facilidade de “conhecer” pelo mundo virtual; facilidade de se deslocar no espaço, comercializar produtos, ... Contudo, nenhuma tecnologia suprimirá a necessidade de o ser humano contactar socialmente com outros *in praesentia*, porque somos seres sociais com necessidades sociais.

Embora o *Second Life* fosse encarado inicialmente como um lugar de afetos sem exigências, Cochonilha acaba por se sentir cansado das imposições e prescrições da rotina semanal¹⁶⁴ da vida virtual, que lhe causam permanente tensão. Decide, assim, abandonar o jogo, facto que lhe traz vários dissabores e muita dor de cabeça¹⁶⁵, pois, tal como ele afirmara, “todas as aproximações têm os seus custos”¹⁶⁶ (Gomes, 2009: 27), neste caso evidenciados nas ameaças por parte de Deirdre e de Louie e na intervenção de Jason Rosette, *meddler*, isto é, mediador na relação virtual¹⁶⁷. Valerá a pena, a este propósito, transcrever um *mail* enviado por Louie para demover o pai de se afastar:

«em circunstância alguma se deve o pai de família afastar da família, sob pena de se ver envolvido em acidentes imprevisíveis e que por certo hão-de acontecer e sem culpa nenhuma imputável ao transgressor filho ou filhos menores» (ibidem: 28).

O convite de Deirdre para se encontrarem na *Real Life*, no intuito de o convencer a não desistir do *Second Life*, provoca em Cochonilha/Frederick o temor em relação aos perigos inerentes ao consumismo irresponsável de uma relação virtual, decorrente do desconhecimento da verdadeira identidade do

¹⁶⁴ Para cumprir todas as obrigações da família virtual, Frederick necessitava de estar quatro a cinco horas no computador ocupado em inúmeras tarefas: reunião de condóminos, limpeza da piscina, superintender obras na casa, levar a filha ao pediatra, gerir conflitos com o filho Louie, metido em burlas de cartões de crédito...

¹⁶⁵ Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido*, afirma que “‘estar num relacionamento’ significa muita dor de cabeça, mas sobretudo uma incerteza permanente. Você nunca poderá estar plena e verdadeiramente seguro daquilo que faz – ou de ter feito a coisa certa ou no momento preciso” (Bauman, 2004: 15).

¹⁶⁶ Embora referindo-se à cidade real, esta posição de Bauman pode ser aplicada à cidade virtual: “Não há risco sem pelo menos algum resquício de medo de um dano ou perda, mas sem risco também não há chance de ganho ou triunfo. Por essa razão, os ambientes carregados de risco não podem deixar de ser vistos como locais de intensa ambigüidade, o que, por sua vez, não deixa de evocar atitudes e reações ambivalentes. Os ambientes repletos de risco simultaneamente atraem e repelem, e o ponto em que uma reação se transforma no seu oposto é eminentemente variável e mutante, virtualmente impossível de apontar com segurança, que dirá de fixar” (Bauman, 2007: 102).

¹⁶⁷ Como refere Manuel Halpern, no *Second Life*, “os avatares casam-se e descasam-se com um simples clique” (Halpern, 2007c: 8). Outro exemplo de *Amor Líquido* baumaniano é o casamento a termo certo, embora renovável, no *Second Life*: “Os contratos de casamento normalmente não têm prazo, mas nós escolhemos a opção dos cinco anos renováveis. Em Outubro do ano passado, depois de uma sessão ‘lareira e édredon’, Deirdre arranhou maneira de me fazer renovar por mais cinco anos, ‘por causa dos filhos’” (Gomes, 2009: 29).

“outro” do lado de lá da *internet*, levando-o a exprimir, enfaticamente, o seu arrependimento:

Arrependi-me de não ter salvaguardado ainda mais a minha identidade. (...) Passaram-me pela cabeça todas as imprudências cometidas nos últimos anos, vejo-me *zombie*, vigiado por centenas de empresas, de espiões, que me enviam mensagens capciosas, me vendem produtos que não existem, me sonegam informação pessoal, me roubam o número do cartão de crédito. Como não sei o suficiente de *internet* para me esconder melhor, considero mudar de casa, fugir para o campo...¹⁶⁸ (*ibidem*: 39)

Contrariando a convicção, consensualmente aceite, da facilidade com que se quebram relacionamentos digitais, é perturbadora a maneira como Cochonilha encara as consequências que daí hipoteticamente advirão. Zygmunt Bauman considera, a este respeito, que

¹⁶⁸ A problemática da identidade em *Ilusão*, já abordada em capítulo anterior, é agora retomada a propósito da sua desvalorização no mundo virtual. Nas relações virtuais, predomina a não-identidade, ou seja, o esvaziamento ético-moral. É por isso que Cochonilha toma consciência e acha curioso “que as grandes lições da vida moral venham hoje de quadrantes tão inesperados como uma voz mecânica [e ‘neutra’] que está algures num serviço de assistência técnica na área de apoio ao cliente” (*ibidem*: 39). A quebra de sigilo implica forçosamente uma corporeidade que não se coaduna com a vivência da virtualidade, mas sim com a realidade. É esse o ponto de vista expandido por Jorge Rosa: “Fica para trás também o corpo físico, algo que os criadores parecem ter querido deixar bem explícito no ícone quase gnóstico que identifica o *Second Life*: um olho na palma duma mão” (Rosa, 2007: 10).

Como esclarece Manuel Halpern, “neste mundo paralelo, não é necessário revelar qualquer dado da vida real. Inclusive, muitas das mulheres-avatars são, na realidade, homens. Mas também não há nenhuma regra que impeça a revelação de dados pessoais. (...) Há quem faça questão de assumir a sua verdadeira identidade on-line (...) por motivos profissionais. (...) Há quem esteja no SL com propósitos meritórios e pragmáticos. Como são os casos da Universidade de Aveiro, da Universidade do Porto, da Embaixada da Suécia, do *Jornal do Brasil* (...)” (Halpern, 2007c: 8).

Zygmunt Bauman refere-se a um estudo de Kwame Anthony Appiah a propósito das “obsessões contemporâneas centralizadas na identidade” (Bauman, 2008: 141). Acrescenta que “na sociedade líquido-moderna de consumidores, não há identidades recebidas de nascença, nada é ‘dado’, muito menos de uma vez por todas e de forma garantida. Identidades são projetos: tarefas a serem empreendidas, realizadas de forma diligente e levadas a cabo até uma finalização infinitamente remota” (Bauman, 2008: 141-142). Considera ainda que “para felicidade dos viciados em alteração de identidade, em novos começos e nascimentos múltiplos, a internet oferece oportunidades negadas ou interditas na ‘vida real’. A maravilhosa vantagem dos espaços da vida virtual sobre os espaços ‘offline’ consiste na possibilidade de tornar a identidade reconhecida sem de fato praticá-la” (*ibidem*: 146-147).

(...) quando as redes de comunicação eletrônica penetram no habitat do indivíduo consumidor, estão equipadas desde o início com um dispositivo de segurança: a possibilidade de desconexão instantânea, livre de problemas e (presume-se) indolor de cortar a comunicação de uma forma que deixaria partes da rede desatendidas e as privadas de relevância, assim como de seu poder de ser uma perturbação. É esse dispositivo de segurança, e não a facilidade de estabelecer contato, muito menos de estar junto de maneira permanente, que torna esse substituto eletrônico da socialização face a face tão estimado por homens e mulheres treinados para operar numa sociedade de mercado. Num mundo assim, é o ato de se livrar do indesejado (...) que é o significado da liberdade individual. (Bauman, 2008: 137-138)

O encontro *in praesentia* de Cochonilha/Frederick com Deirdre poderia quebrar o encanto que sustentou a relação virtual, pois, segundo Zygmunt Bauman,

(...) um encontro face a face exige o tipo de habilidade social que pode inexistir ou se mostrar inadequado em certas pessoa, e um diálogo sempre significa se expor ao desconhecido: é como se tornar refém do destino. É tão mais reconfortante saber que é a minha mão, só ela, que segura o mouse e o meu dedo, apenas ele, que repousa sobre o botão. Nunca vai acontecer de um inadvertido (e incontrolado!) trejeito em meu rosto ou uma vacilante mas reveladora expressão de desejo deixar vaziar e trair para a pessoa do outro lado do diálogo um volume maior de meus pensamentos ou intenções mais íntimas do que eu estava preparado para divulgar. (*ibidem*: 27)

Afinal, o que parecia ser uma relação virtual, aparentemente inofensiva e secreta, veio a revelar-se danosa ao chegar ao conhecimento da mulher real: “A Teresinha sabia da minha segunda vida, sempre soubera, ao que parece, e

tomava-a muito mais a sério do que eu” (Gomes, 2009: 63). Era claro que ambos viviam numa ilusão: ela sabia que ele não sabia que ela sabia. Isto porque Teresinha via na vida virtual do marido a confirmação de ele não ter sido um marido “inteiro” no casamento, uma das causas que conduziram o casal ao estado de crise. Cochonilha já o admitira anteriormente: “Com a cabeça preocupada em tentar salvar-me da segunda vida, não estava em posição de dar muita atenção à primeira” (*ibidem*: 29).

De facto, o que Cochonilha parece querer dizer é que a sua vida virtual é a que se torna verdadeiramente real. Ao depositar paixão não no que é, mas no “outro”¹⁶⁹ que não é, condenou ao malogro a sua vida real. Por outras palavras, na vida do protagonista, só havia paixão naquilo que não existia. Em face desta conclusão, o que subsiste é a caricatura de uma vida ilusória que triunfa sobre a real, atrapalhando-a¹⁷⁰, por ser mais verdadeira, à semelhança da *Ilusão* consignada titularmente e do “paradoxo do comediante” enunciado (*ibidem*: 81), porque é a ilusão que atravessa transversalmente o romance, funcionando como polo centrípeto de vários temas. Não é o real e o ser-existência que move os atores narrativos, mas antes o não-ser¹⁷¹.

¹⁶⁹ Convém também refletir sobre a importância da identidade do “outro”, de acordo com a reflexão de Bauman: “Não surpreende que com muita frequência as identidades assumidas durante uma visita ao mundo da internet, de conexões e desconexões instantâneas segundo a vontade do internauta, são do tipo que seria física ou socialmente insustentável offline. São ‘identidades carnavalescas’, mas, graças ao laptop ou ao celular, os carnavais, em particular os carnavais privatizados, podem ser usufruídos a qualquer momento – e, o que é mais importante, no momento em que a própria pessoa escolhe. (...) Outra revelação é a redundância do ‘outro’ em qualquer papel que não o de símbolo de endosso ou aprovação. No jogo de identidade da internet, o ‘outro’ (o destinatário ou remetente das mensagens) é reduzido a seu núcleo duro de instrumento de autoconfirmação um tanto manipulável, despido da maioria ou de todas as partes desnecessárias e irrelevantes para a tarefa ainda tolerada (embora com rancor e relutância) na interação offline” (*ibidem*: 147-148).

¹⁷⁰ “Na verdade, a única coisa que pode atrapalhar você na busca virtual da felicidade real é a própria vida real. (...) Não é fácil viver duas vidas ao mesmo tempo” (Rymaszewski *et alii*, 2007: 9).

¹⁷¹ “As experiências online ajudam as pessoas a encontrar uma nova forma pós-moderna de conhecimento. Quando reconhecem no monitor uma superfície de simulações pronta para ser explorada, também podem ver a realidade do mesmo modo. (...) Essas novas experiências constituem mais que um simples modelo alternativo de identidade, e passam a constituir um estilo de vida alternativo. (...) Poderemos desta forma descobrir uma das características essenciais de uma nova cultura, que consiste na tentativa de transcender os limites da existência criando simulações que parecem reais e construindo a realidade semelhante a uma simulação” (Turkle, *apud* Frias, 2007: 9).

Mais uma vez, a comunicação franca entre o casal só é bem-sucedida através da não-presença imposta pelo *mail*, uma vez que só assim ambos se exprimem emocionalmente, aproximando-se, paradoxalmente, no afastamento físico e espacial: Teresinha “acrescentava que se sentia agora muito mais próxima de mim, que se sentia capaz de me dizer um certo número de coisas que lhe andavam atravessadas há anos, entre elas que me levava a mal eu passar tanto tempo com a minha família da internet e que essa fora uma das principais causas do seu esgotamento” (*ibidem*: 63). Inversamente, Cochonilha concluiu que, no seu caso, a sua intenção ao aderir à vida virtual fora emocional e artística. Tratara-se de uma forma de exercitar as suas capacidades de ator e de homem, e, posteriormente, de aprendiz de escritor na Oficina de Escrita, quando, num jogo especular entre realidade-ficção e verdade-mentira, escreve uma sinopse que resulta da junção sincrética das suas duas vidas, omitindo embora factos verídicos da sua vida real.

Para Cochonilha, o *Second Life* foi “apenas um escape, uma fuga da rotina, um lugar de sonhos e fantasias, a sugestão de viver duas vezes, de experimentar outras vidas” (Halpern, 2007c: 8). Dito de outra forma, uma vida virtual não passava, para ele, da simulação dramática de um universo utópico e ilusório, manipulado e tornado viável pela tecnologia da sociedade pós-moderna. Escapou-lhe, contudo, um postulado fundamental:

O Second Life é e sempre será uma representação do mundo que conhecemos. Foi concebido por pessoas e por elas é criado constantemente, e essas pessoas tendem a agir de uma forma específica. Não importa se vivem no mundo virtual ou no mundo “real”. Real é aquilo que existe na mente. (Rymaszewski *et alii*: 2007: 9)

No uso corrente, os mundos real e virtual são dois mundos (in)compatíveis que entroncam num modelo comum: a vida¹⁷². Assentes em

¹⁷² Segundo Pierre Lévy, não se deve comparar a esfera virtual com a realidade: “em filosofia o virtual não se opõe ao real mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade. Se a produção da árvore está na essência do grão, então a virtualidade da

códigos morais e sociais próprios de cada realidade, a vida conduz o homem/avatar a uma vivência e a um entendimento particulares da essência desses conceitos. Embora a vida real submeta a virtual às suas leis, exige-se-lhe, de facto, mais verdade e a mentira implica mais fundas repercussões. Na virtualidade, vive-se mais a ilusão e a fantasia que fazem parte integrante do jogo cibernético. Na realidade, sou o que sou, fruto de experiências vividas. Na virtualidade, sou o que quero ser, à medida dos meus sonhos. Distanciam-nas a inevitabilidade e a causalidade da vida real, em contraste com a capacidade de controlo da segunda vida, que pode ser ligada e desligada caprichosamente à distância de apenas um clique virtual ou de um *delete*. Separam-nas não o conteúdo, mas a forma. Mais desafiante e exigente é, sem dúvida, viver e saber viver a vida real, já que nem todos os seus enigmas são solucionáveis, ao invés da ausência de mistério que define a vida virtual. À virtualidade é negada a dimensão sensorial e corpórea. Na virtualidade, o avatar é deus do seu destino. Na realidade, o homem deixa o seu destino na mão de Deus. A desarmonia surge quando o virtual colide com e perturba o real, tentando suplantá-lo. No fundo, “a vida é um jogo. E não há vida como a primeira” (Halpern, 2007c: 8).

É o esvaziamento ético contemporâneo que empurra o indivíduo-consumista para relações superficiais, instantâneas, descartáveis, efémeras, amorais, sejam elas reais ou virtuais. Nesta adulteração das relações interpessoais e afetivas, e no diagnóstico disfórico e decetivo do *status mundi* contemporâneo, não se pode deixar de reconhecer a pedagogia pela sátira de Luísa Costa Gomes.

No fim, na dicotomia geminiana, isto é, no “jogo carnavalesco das identidades” (Bauman, 2008: 147), o rosto que se procura – isto é, a identidade – domina a vida das personagens de *Ilusão* – em vez do rosto – entenda-se identidade que se possui. Deve-se ser e/ou não-ser? Deve-se viver na realidade e/ou na ilusão? Estas são as questões que cabe a cada um responder. Delas ressalta aos olhos do leitor o risível pela forma como Cochonilha (e não só) escolheu viver a(s) sua(s) vida(s). O protagonista falhou na vida real e na vida virtual, dado que os caminhos evolutivos trilhados redundaram em fracasso.

árvore é bastante real (sem que seja, ainda, atual)” (Lévy, 1999: 47), pelo que virtual se oporá a

Confrontados com o “excesso de possibilidades” (*ibidem*: 121), as personagens de *Ilusão* surgem imersas num mundo carnavalesco, onde prevalece a deriva axiológica e a indecibilidade ética.

E porquê? Porque tudo é ilusão.

Impõe-se ainda outra questão, decorrente do triunfo da ilusão sobre o real, à semelhança de *L'Illusion Comique* de Corneille: como reconhecer os poderes da ilusão e reintegrá-la, na vida, para usufruir de uma existência real mais inteira? Aceitando e enfrentando a verdadeira realidade e assumindo o que somos, sem que a máscara corrompa o ator-indivíduo, em vez da busca incessante do prazer dissipador, mesmo que ilusório¹⁷³. Jorge e Teresinha não quiseram confrontar-se com a realidade tal como ela é, verdadeira, com todas as suas vicissitudes. Logo, o casamento, vivido a meio-tempo, degenerou numa experiência de inautenticidade e alienação. Ambos compartilham a responsabilidade na vida que levaram, como a viveram, nas escolhas feitas; são eles os próprios culpados de não terem alcançado a felicidade projetada.

Torna-se clara a injunção ética e existencial que se deduz de *Ilusão*, de Luísa Costa Gomes: a necessidade de valorizar a escala humana interpessoal, numa sociedade pós-moderna cada vez mais desumanizadora. Mesmo que a realidade se revele dolorosamente insuficiente, não poderemos viver eternamente no logro virtual da “era dos simulacros” (Baudrillard, *apud* Bauman, 2008: 140), na apologia da exterioridade fraudulenta ou no jogo da ilusão, entregando-nos a relações do tipo *fast-food*, sob pena de dissiparmos a vida sem que a tenhamos realmente aprendido a viver, porque “ninguém nasce como uma criatura humana completa, que muito resta a ser feito para se tornar plena e verdadeiramente humana” (Bauman, 2008, 76-77).

atual.

¹⁷³ Bauman comenta, nos seguintes termos, o esbatimento de fronteiras, na modernidade líquida, entre os princípios da realidade e do prazer: “a oposição entre os princípios do ‘prazer’ e da ‘realidade’, até há pouco tempo considerada implacável, foi anulada: submeter-se às demandas rigorosas do ‘princípio da realidade’ se traduz em cumprir o compromisso de buscar o prazer e a felicidade, e portanto é algo que se vive como um exercício de liberdade e um ato de auto-afirmação” (Bauman, 2008: 97-98). O mesmo autor acrescenta que as “conquistas do princípio do prazer tendem a ser breves e quase perfunctórias” e que “a principal vantagem do ‘princípio da realidade’ sobre o ‘princípio do prazer’” são os seus “amplos recursos (sociais, supra-individuais)” face aos individuais do primeiro (*ibidem*: 117-118).

É em contexto *offline* que se torna imperativa uma reflexão, de contornos existencialistas, sobre o lugar do eu na contemporaneidade. A assunção da presencialidade do eu, numa vida real, não mimética, implicará a reposição das fronteiras existentes entre realidade-ficção-ilusão, devolvendo-lhes a dimensão moral da realidade.

À pergunta de Frederick – “Mas quantas realidades achas que existem?” –, a resposta possível será a que foi dada por Deirdre: “A realidade, a minha realidade é aquela que eu quiser, aquela que eu escolher!” (Gomes, 2009: 36). À semelhança do que se passa na realidade virtual, cada um de nós poderá manipular a sua realidade real, porquanto tudo parece resumir-se à carnavalização teatral da vida. Porque, de acordo com o lema virtual de Louie, “a vida é porreirinha para quem sabe aproveitar-se dela!” (*ibidem*: 27).

Considerações finais

Em função dos argumentos que foram sendo aduzidos ao longo da presente dissertação, não será desajustado considerar *Ilusão* (ou o que quiserem), de Luísa Costa Gomes, como uma narrativa humorística. Na sua pluralidade de manifestações discursivas e de inflexões retóricas, o humor nela é mobilizado como nuclear estratégia semântico-pragmática, compaginável com os registos multimodais do riso literário que coabitam na narrativa.

Como se salientou na secção introdutória da dissertação, atinente à poética literária do riso, o humor constitui um ato humano, intelectual, criativo e ético, transversal a manifestações artísticas plurais e a múltiplos géneros literários. Agregando outras modalidades coligadas pela expressão do seu *ethos* variável e, não raras vezes, antitético, o humor, perspectivado como dispositivo estético-literário, pode ou não assumir contornos cómicos, encontrar-se investido de uma intencionalidade derrisória ou mesmo degradadora, ou, inversamente, concorrer para a homenagem nobilitante do seu objeto. Oscilando entre pedagogia e fruição, pulsão contestária ou confirmação lúdica, o humor é tão proteico como o universo social que lhe dá origem.

Destas premissas se deduz a multiforme complexidade do conceito de humor, irreduzível a qualquer definição unívoca. Enquanto exercício literário, o humor coincide sintomaticamente com uma literatura de ideias e não é raro, portanto, que ele seja combinável com a profundidade indagativa, ou mesmo filosófica, de uma ficção que requisita o esforço intelectual do leitor. Isso mesmo parece inferir-se das palavras de Luísa Costa Gomes que, na entrevista que me cedeu, reproduzida em anexo, argumenta que “se é verdade que abomino a escrita programática, também é verdade que não se consegue fazer humor sem um intuito qualquer” (v. anexo 1). Abdicando de um didatismo diretivo ou programático, nem por isso *Ilusão* deixa de se assumir como ficção útil.

Da problematização crítica que propus do humor e dos conceitos correlatos – aglutinados numa constelação de registos que apelidei de para(h)humor, como a paródia, a sátira, a ironia e o *pastiche* – conclui-se que, apesar das indissimuláveis diferenças, são muito frequentemente ténues as

fronteiras retórico-estilísticas que os dividem. Assim, a contaminação recíproca destes registos múltiplos decorre tanto da afinidade de estratégias, como da homologia de intenção. Dando conta dessa contiguidade conceptual, julguei oportuno destacar, ainda assim, o que na etimologia de cada termo reenviava para a sua especificidade. O quadro teórico que, a propósito da dilucidação das suas fronteiras, esbocei permitiu evidenciar as oscilações da crítica – da mais ortodoxamente estruturalista às revisões pós-modernas – quando se trata de circunscrever conceptualmente noções como paródia, sátira, ironia ou *pastiche*.

Da análise contrastiva das distintas modalidades para(h)umorísticas, pode ressaltar-se que a paródia emerge de um dialogismo interartístico com transformação e distanciamento do seu hipotexto. O *pastiche*, pelo contrário, caracteriza-se pelo gesto mimético-replicativo expresso na colagem acrítica do seu hipotexto. A sátira, por seu lado, alimenta-se da realidade extratextual, em relação à qual exprime um intento de reparação retificativa. No tocante à ironia, ela não visa a imitação nem a transformação de um texto preexistente, manifestando-se antes como inversão antifrástica. A ironia assume-se, assim, como a figura retoricamente polarizadora da paródia, mas também da sátira. A sua diversidade tipológica – ironia verbal, de situação ou dramática – encontra-se exemplarmente ilustrada no romance estudado.

As modulações do *ethos* que subjaz às distintas categorias para(h)umorísticas dependem, em primeira instância, da *intentio auctoris* e, por outro lado, da competência do leitor. Se o *ethos* da paródia se revela expressamente ambivalente – contestário, corroborador ou neutro, isto é, não-marcado –, o da sátira é incontornavelmente pedagógico-moralizante e, por isso, depreciativo e penalizante de todo o desvio. Já o *ethos* da ironia é de matriz essencialmente crítica, incluindo as modalidades lúdica, satírica e derrisória. O *pastiche*, tal como a paródia, reveste intencionalidade dúplice, porquanto tanto pode instituir-se como exercício, crítico ou lúdico, como homenagem ao seu hipotexto, ou como mera colagem neutra de discursos. Além disso, a paródia e a ironia são, regra geral, inseparáveis de uma dimensão autorreflexiva, distinguindo-se, nesse particular, da sátira, que invariavelmente reenvia para

elementos extratextuais. Eminentemente imitativo, o *pastiche* só será autorreflexivo quando consorciado com a ironia e a paródia.

O excursus crítico-operatório – necessariamente breve – apresentado a propósito destes conceitos e a sua dilucidação comparativa, longe de se desejar teorização intransitiva, teve em vista a sua aplicação produtiva à leitura literária do romance de Luísa Costa Gomes.

A sumária inscrição do romance em análise, na eclética produção literária da autora e, em particular, no seu *pequeno mundo* narrativo, permitiu detetar linhas de força temáticas e estratégias técnico-narrativas de uso insistente: representatividade de um amplo espectro modal e genológico, tendência autorreflexiva e metacrítica, exploração da polifonia discursiva, tonalização irónica do discurso, intertextualização paródica de tradições textuais, hibridismo genológico, recurso assíduo ao *pastiche*. Por outro lado, e em virtude da centralidade temático-compositiva que o universo teatral assume em *Ilusão*, foram colocadas em evidência as incursões de Luísa Costa Gomes no terreno da escrita para teatro.

Na cartografia sumária aqui delineada da obra de Luísa Costa Gomes, já distinguida com vários prémios literários, assume especial destaque o cultivo persistente da forma do conto, tendo a autora sido, inclusivamente, fundadora e diretora da revista *Ficções*, expressamente dedicada à divulgação da narrativa breve. Alguns dos seus contos foram, de resto, adaptados ao cinema. O romance *Ilusão (ou o que quiserem)*, dado à estampa em 2009, inscreve-se, de modo explícito, na linha humorística que constitui verdadeiro nexo coesivo na ficção de Luísa Costa Gomes. Saliente-se que a matéria-prima dessa oficina humorística é a observação crítica, frequentemente cáustica e demolidora, da condição contemporânea, projetada no ecrã transfigurante da ficção. Na obra da autora, não deixa, contudo, de insinuar-se um ostensivo aparato cultural que integra autores e obras que configuram uma espécie de *thesaurus* da humanidade.

Em *Ilusão*, o coloquialismo dialogante com o leitor, verificável também em alguns dos contos da autora, não o desobriga de uma leitura cooperante, para a qual é intimado a mobilizar um saber enciclopédico. Sem que estes requisitos se verifiquem, ao leitor encontra-se vedada a descodificação da intenção semântico-

pragmática e ideológica da narrativa humorística, não lhe sendo, assim, possível aceder ao(s) seu(s) sentido(s) explícito(s) ou implícito(s) e concretizar, pelo riso franco ou pelo sorriso tácito, o(s) seu(s) efeito(s). Criador cúmplice do jogo intertextual da paródia ou do *pastiche*, ou em coimplicação inferencial e interpretativa no xadrez da ironia, o leitor é agente e paciente do humor literário.

Apresentou-se, em seguida, uma breve reconstituição da genealogia literária do *topos* do *theatrum mundi*, desde a sua génese clássica, passando pelo seu apogeu barroco, e culminando nas suas declinações contemporâneas. Em *Ilusão*, Luísa Costa Gomes recontextualiza, ironicamente, esse *locus* clássico, à semelhança das convenções classificativas que contesta num romance que assim hesita em autodesignar-se. Nesta perspetiva, a autora, numa hiperbolização irónico-satírica do tópico do teatro do mundo, sustenta que tudo é ilusão, lembrando, com Shakespeare, que não é o teatro que mimeticamente devolve o mundo, mas antes o mundo hodierno que se metamorfoseia em permanente teatro.

Com efeito, num processo de vertiginoso desdobramento, a *performance* invade o universo romanesco de *Ilusão*. A teatralização da vida do protagonista, real ou ficcionada, virtual e hiperreal, exibida no palco do mundo, bem como a referência insistente a temas, géneros ou convenções do universo teatral, tornam-se patentes em múltiplas sequências diegéticas de inspiração dramático-teatral, compondo aquilo que optei por designar como “romance-teatro”. A esta modalidade híbrida não é estranho um *ethos* ironicamente autorreflexivo que interroga as possibilidades e os limites da própria ficção.

O romance de Luísa Costa Gomes é, assim, determinado, nos planos semântico e compositivo, por essa teatralidade ubíqua. Numa evidente estratégia de paródia architextual, a estrutura dramática prolonga-se na construção da intriga romanesca em atos, na organização formal e capitular da obra, na consciência performativa das personagens que se sabem atores de si próprios, na centralidade da interlocução de recorte dramático, assim como no extenso aparato artístico-cultural que sustenta a rede alusiva intertextual do romance. Duas peças teatrais emblemáticas da cultura dramática ocidental instituem-se,

aliás, como intertextos seminais de *Ilusão: As you like it*, de Shakespeare, e *L'illusion Comique*, de Corneille.

A convocação intertextual e ironicamente autorreflexiva das duas comédias mencionadas confirma a sua influência formalizante em *Ilusão*, contribuindo decisivamente para o jogo paródico instituído na obra. A diluição de fronteiras entre realidade e ilusão dramática torna imperativa uma reflexão sobre a despersonalização do indivíduo-ator no teatro social da contemporaneidade. Romance e comédias aproximam-se, ainda, pelo recurso à ilusão instaurada pela máscara teatral dos seus protagonistas, em demanda de uma realidade-real que lhes permita transcender a realidade-ilusão – isto é, o engano dramático – que parecem condenados a viver.

Se se aproxima da comédia shakespeariana, pela pontual coincidência temática ou estilística, *Ilusão* dela se distingue nitidamente pelo ambiente físico que emoldura a intriga – citadino *versus* campestre – e pela tonalidade emocional que marca o desfecho da intriga – disfórico *versus* eufórico. Reminiscentes da comédia de Corneille são algumas das suas estratégias formais e, sobretudo, o hibridismo genológico e o jogo autorreflexivo e metateatral, descontando óbvias diferenças. Contudo, ao passo que, na comédia clássica, se dá visibilidade a um sofisticado exercício de teatro dentro do teatro, no romance contemporâneo o teatro inscreve-se, num curioso jogo de circulação intermodal, no próprio romance. Luísa Costa Gomes problematiza, assim, o estatuto da comédia e, mais latamente, o lugar do humor e do riso na ficção, questões indissociáveis da degeneração contemporânea do homem em ator de si próprio.

Deste modo, o humor transcorre, em *Ilusão*, do diálogo paródico do texto com distintas convenções genológicas e modais, numa nítida ultrapassagem e transgressão do seu molde arquitextual, contestando os limites técnico-expressivos da forma romanesca. A construção deste humor arquitextual apoia-se, ainda, na organização ótico-grafémica do texto romanesco, por vezes formalmente organizado como se de um verdadeiro texto dramático se tratasse. Na realidade, essa ambivalência tipológica encontrava-se já sinalizada no sintagma subtítular (*ou o que quiserem*) que, para além de um aceno

shakespeariano, antecipava já a abolição irônica de fronteiras modais e a concretização heterodoxa do formato romanesco.

O humor emerge, em paralelo, da ostensiva polifonia cultural e literária patente no discurso ficcional de *Ilusão*, pontuado por inúmeras alusões e citações a um repertório vasto de obras e de autores. Para além de uma intenção subjacente de homenagem à literatura – sobretudo no domínio da criação dramática –, torna-se também evidente a transplantação de textos emblemáticos da cultura universal para o contexto da “modernidade líquida”, estudada por Zygmunt Bauman.

Nesse sentido, Luísa Costa Gomes propõe uma penetrante reflexão crítica sobre a realidade contemporânea, designadamente sobre o estatuto do que hoje constitui essa realidade, e é nesta circulação dialética real-ficcional-virtual que parece residir o nó problemático de *Ilusão*. Mesclando realismo crítico e *nonsense* surrealizante, o romance de Luísa Costa Gomes dissecar, com o impiedoso bisturi da derrisão, a desvirtuação hipermoderna da ética e o fracasso de todas as utopias de felicidade social.

Por outro lado, no romance, o humor assume uma explícita tonalidade satírica, inerente ao romance de preocupação social, sobretudo quando é mobilizado como estratégia de análise de um mundo ficcional verosímil que mimetiza a circunstância humana que é a nossa. Assim, Luísa Costa Gomes faz incidir a sua crítica em múltiplos contextos e episódios da intriga romanesca, reveladores do modo como o indivíduo se posiciona na sociedade contemporânea, instabilizada pela mudança vertiginosa, a volatilidade das relações interpessoais, a inconstância hedonista e a radical inversão de valores. Essa sátira, de contornos distopicamente absurdos, denuncia o paradoxo do ser humano que busca a sua felicidade e o reencontro consigo próprio, refugiando-se na miragem substitutiva do virtual, enganando, mentindo e vivendo imerso na ilusão. Temas como a desagregação da família, a falência do casamento, o triunfo dos “amores líquidos” baumanianos – superficiais, instantâneos, descartáveis e efêmeros –, a dissolução da identidade, o malogro dos ideais da educação inclusiva, a fúria consumista ou a superficialidade da cultura confluem na sociologia ficcional pessimista – mas bem-humorada – de *Ilusão*. O romance não

recusa, portanto, uma dimensão judicativa que se alimenta da observação minuciosa do quotidiano esvaziado do homem contemporâneo que, aliás, constitui a matéria-prima do humor.

A importância do quotidiano encontra-se patente na construção grotesco-caricatural das personagens, retratadas nos seus gestos singulares, idiossincrasias e obsessões. É o caso do hiperbólico furor pedagógico de Teresinha e da sua amiga Justa. Socorrendo-se do *pastiche* paródico, colagem acrítica de clichés do “eduquês”, as professoras sobreteatralizam o exercício da sua profissão, replicando com convicção as teorias e estratégias pedagógicas do paradigma socioconstrutivista do ensino.

Contíguo à sátira, o humor manifesta-se ainda na problematização do estatuto da realidade, num mundo onde tudo – relações amorosas incluídas – parece dissolver-se na imaterialidade do virtual. Assim se compreende a reencenação da conjugalidade levada a cabo pelo casal protagonista, Jorge Cochonilha e Teresinha. Para salvar o casamento, há muito fracassado pela incomunicação e individualismo crónico, ambos decidem viver uma relação *scriptada*. Alimentando a precária ilusão de controlar os imponderáveis de qualquer relação emocional, Cochonilha assume o papel de escritor do guião que o casal teatraliza, colocando uma nova máscara alterizante que o afasta ainda mais da sua verdadeira identidade.

O protagonista refugia-se, assim, em relações afetivas “líquidas” e investe numa outra família, paralela e virtual, no *Second Life*. Deslocando a questão antiga da ilusão dramática para o domínio da hipermodernidade, Luísa Costa Gomes não deixa de traçar um lúcido diagnóstico sobre a tirania do virtual nas sociedades contemporâneas. O triunfo do incorpóreo e do volúvel instaura o primado de um puro ludismo irresponsável, reduzindo a vida a um faz-de-conta inconsequente. O homem exila-se, assim, da sua inteireza.

O riso, entendido pela autora como a “própria natureza da arte” (v. anexo 1), é, de facto, crucial na lógica efabulatória de *Ilusão* e uma estratégia eficaz de criar empatia com o leitor, facilitando a sua adesão cúmplice ao universo temático-ideológico e à intencionalidade comunicativa da obra. Eminentemente disruptivo, o riso literário comunica-nos, é certo, uma visão desencantada e

disfórica do mundo contemporâneo, mas desse horizonte crítico não se encontra ausente uma esperança retificativa e regeneradora.

Tal como sugeria o título do romance, também a peça em que nos coube contracenar pode ser o que quisermos. Para além de nos lembrar que emprestamos corpo a um papel que nos impomos ou nos foi imposto, *Ilusão*, de Luísa Costa Gomes, demonstra também que do teatro da vida pode, apesar de tudo, retirar-se inexcedível prazer – como o de rir.

Anexos

ANEXO 1

ENTREVISTA a Luísa Costa Gomes

O Real Humor em *Ilusão*

Com a entrevista que se segue, realizada entre os dias 17/09/2013 e 19/09/2013, via correio eletrónico, à escritora Luísa Costa Gomes, pretendeu-se colher um testemunho, em primeira pessoa, sobre o processo de escrita do romance *Ilusão*, com particular incidência nos seus códigos ideológicos e na intencionalidade literária. Respeitou-se integralmente o teor das respostas da escritora.

Como surgiu a ideia que concretizou no romance *Ilusão*? Trata-se de uma ficção utilitária – com uma tese a ilustrar ficcionalmente – ou, pelo contrário, o argumento narrativo preexistiu, no processo de escrita, a qualquer intuito demonstrativo?

O projecto narrativo, de início, foi escrever sem voz de narrador, usando apenas diálogo, como uma peça dramatúrgica; cedo me apercebi de que a técnica era redutora, sobretudo do ponto de vista humorístico, pois a mera contraposição de falas não permite ironia, a não ser que o narrador seja o protagonista. Daí a mudança de proximidade e perspectiva a partir de certa altura, muito mais junto ao narrador, o actor, que se torna personagem razoavelmente incrível. A questão técnica era insolúvel – uma personagem apagada com uma voz forte – de modo que, depois de agonizar sobre ela o tempo decente, passei adiante e recomecei a escrever. Mas a questão está lá, talvez por isso apareça essa ideia da “ficção utilitária”. Se é verdade que abomino a escrita programática, também é verdade que não se consegue fazer humor sem um intuito qualquer. Para contrariar esta ilusão do ridendo castigat mores, penso que o enredo cria outras ilusões compensatórias, que desequilibram o tal fito “demonstrativo”. Enfim, talvez não, depende do leitor e do que lhe interessa ver.

Que função desempenharam, na construção do romance, as peças de Shakespeare (*As You Like It*) e de Corneille (*L'illusion Comique*)?

Penso que a esta questão vai ter de ser você a responder.

O registo humorístico (e outros a ele associados, como a ironia, a sátira ou a paródia) é preponderante ao longo de todo o romance. Considera o riso um ingrediente narrativo essencial para a apresentação literariamente eficaz de uma reflexão crítica sobre a realidade contemporânea?

O riso é a alma do mundo. Não faço de propósito. O riso não é ingrediente, é a própria natureza da arte.

Em *Ilusão*, são inúmeras referências culturais, designadamente as que expressamente reenviam para os domínios do teatro e da literatura. Qual a função deste culturalismo ostensivo evidenciado no romance?

Qual a função, indeed?

Bibliografia

1. Ativa

1.1. *Corpus* principal

GOMES, Luísa Costa (2009). *Ilusão (ou o que quiserem)*. Lisboa: Dom Quixote.

1.2. Outros textos de Luísa Costa Gomes

GOMES, Luísa Costa (1991a). *A Vida de Ramón*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (1991b). *Nunca nada de ninguém*. Lisboa: Cotovia.

_____ (1993). *Ubardo seguido de A Minha Austrália*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (1994a). *Olhos verdes*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (1994b). “As Crianças: a educação que a televisão lhes dá. A educação que os pais lhes dão. O que elas aprendem. O certo, o errado e o prático”. *O Independente*. Lisboa, 21.

_____ (1995). *Treze contos de sobressalto*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (1997). *Contos outra vez*. Lisboa: Cotovia.

_____ (1998). *O Pequeno Mundo*. Lisboa: Presença.

_____ (2000). *Isto e mais isto e mais isto*. Lisboa: Editorial Notícias.

_____ (2007). *Setembro e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (2008a). *A vida em Vénus*. Culturgeste.

_____ (2008b). Um Escritor na Sala de Aula. *Revista Noesis* n.º 72, 26-29.

1.3. Textos de outros autores

ANDRADE, Eugénio (2002). *Os sulcos da sede*. 3ª ed. Revista. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 17.

- CERVANTES, Miguel de (2004). Trad. P.E.A. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Publicações Europa-América. Mem Martins.
- CORNEILLE, Pierre (1999). *A Ilusão Cômica*. Trad. Nuno Júdice. Lisboa: Edições Cotovia.
- GEDEÃO, António (2007). *Obra Completa*. Lisboa, Relógio D'Água.
- GÓGOL, Nikolai (2002). *O Nariz*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Col. Gato Maltês. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SEPULVEDA, Luís (2000). *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*. Trad. de Pedro Tamen. Porto: ASA.
- SHAKESPEARE, William (2005). *As you like it*. Col. Wordsworth Classics. London: Wordsworth Editions.
- _____ (s/d). *Como Ihe Aprouver*. Trad. Henrique Braga. Porto: Lello e Irmão Editores.
- _____ (2007). *Hamlet*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Cotovia.
- SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa] (2012). *O Livro do Desassossego*. Ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.

2. Crítica

2.1. Sobre Luísa Costa Gomes

- AMARAL, Ana Luísa (1995). "Luísa Costa Gomes *Nunca Nada de Ninguém*". *Colóquio/Letras*, n.º 135/136, 257-258.
- BAPTISTA, Abel Barros (1992). "Luísa Costa Gomes *Vida de Ramón*". *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, 297-298.
- _____ (s.d.). "Prefácio à segunda edição do romance *O Pequeno Mundo*". (disponível na página da autora <http://www.luisacostagomes.net/obra.htm>).
- BESSE, Maria Graciete (1997). "O *Pequeno Mundo* de Luísa Costa Gomes. Uma Poética da Relação sobre o Romance Epistolar". *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, 87-98.

- DIOGO, Américo António Lindeza (1998). "O Romance Críptico". *Colóquio/Letras*, n.º 149/150, 399-405.
- DIREITINHO, José Riço (2009). "Uma Paródia sobre a Realidade Virtual". *Revista Ler*, n.º 84, 20-21
- FERREIRA, António Mega (1988). "Às vezes chegam cartas". *O Independente*. (disponível em <http://www.luisacostagomes.net/obra.htm>).
- GUEDES, Tereza Moura (1991). "A paródia em *O Pequeno Mundo* de Luísa Costa Gomes". *Colóquio/Letras*, n.º 119, 201-206.
- HÖLZL, Luísa Costa (s/d). "Análise de um Conto de Luísa Costa Gomes: *À Grande e à Francesa*". (disponível em alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/holz101.rtf)
- LEPECKI, Maria Lúcia (24 maio-6 junho 1982). "A Viagem". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24.
- LISTOPAD, Jorge (24 maio-6 junho 1982). "Uma inquietante estranheza". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24.
- _____. (1982). "Luísa Costa Gomes *13 Contos de Sobressalto*". *Colóquio/Letras*, n.º 70, 79-80.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dirs.) (2002). *História da Literatura Portuguesa*. Vol.7 (As Correntes Contemporâneas). Lisboa: Publicações Alfa, 527.
- LOURENÇO, Eduardo (2007). "Prefácio. Idos de Setembro". In *Setembro e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 9-13.
- MARTINS, Manuel Frias (1986). "Luísa Costa Gomes *O Gémeo Diferente*". *Colóquio/Letras*, n.º 91, 100.
- NUNES, Maria Leonor (18 novembro-1 dezembro 2009). "Luísa Costa Gomes. A grande ilusão". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14-16.
- PEREIRA, Maria Eduarda Vassallo (Spring 1999). "Luísa Costa Gomes *Educação para a Tristeza*". *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 2, 194-199.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2012). "*Theatrum Mundi*: o império-minuto em dois romances portugueses contemporâneos". In JÚNIOR, Arnaldo Franco, AMORIM, Orlando Nunes de (coords.). *Anais do Colóquio Narrativa*

Contemporânea em Debate II. UNESP: São José do Rio Preto, 125-134.

PEREIRA, Vanessa Silva (2007). "As Mulheres (In)visíveis de Luísa Costa Gomes". *Sinais de Cena*, 59-61.

RIBEIRO, Eunice (maio 2010). "[Recensão crítica a] *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes". *Colóquio/Letras*, n.º 174, 221-224.

TAMEN, Miguel (1984). "Luísa Costa Gomes *Arnheim & Desirée*, Mitos para o século vinte". *Colóquio/Letras*, n.º 78, 96-97.

2.2. Sobre teoria do humor literário

AA. VV. (1973). *El Humorismo*. Barcelona: Salvat, 19-27 (s.d.) "Humor, comicidad, riza" (disponível em <http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html>).

AA.VV. (13-26 de janeiro 2010). Dossiê "Humor e Literatura". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10-13.

ARON, Paul (2004). "Naissance du genre pastiche". In ARON, Paul (org.). *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec: Éditions Nota bene, 9-51.

BERGSON, Henri (1993). *O Riso*. Col. Filosofia e Ensaios. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores.

BOOTH, Wayne C. (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 16-17.

BOUILLAGUET, Annick (1996). *L'Écriture Imitative (pastiche, parodie, collage)*. Col. Fac. Literature. Paris: Nathan.

CARVALHO, Mário (13-26 janeiro 2010). "Sublime e ridículo". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12.

CASTRO, Catarina (s.d.). "Cómico". *E-Dicionário de Termos Literários* (disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=667&Itemid=2).

- _____ (s.d.). “Humor”. *E-Dicionário de Termos Literários*. (disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=257&Itemid=2).
- CEIA, Carlos (s.d.). “Paródia”. *E-Dicionário de Termos Literários* (disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2).
- _____ (s.d.). “Pastiche”. *E-Dicionário de Termos Literários* (disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2).
- _____ (s.d.). “Caricatura”. *E-Dicionário de Termos Literários* (disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=599&Itemid=2).
- COURRIER INTERNACIONAL, n.º 162 (agosto 2008). “O Mecanismo do Riso”. Lisboa: Imprensa Publishing, 54-62.
- CRESPO, Nuno (coord.) (2013a). *Prontuário do Riso*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- _____ (2013b). *Riso*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- DUARTE, Luís Ricardo (13-26 janeiro 2010). “Não há boa literatura sem humor”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10-11.
- ERMIDA, Isabel (2003). *Humor, Linguagem e Narrativa: para uma análise do discurso literário cómico*. Col. Poliedro 14. Braga: Universidade do Minho.
- FREUD, Sigmund (1928). “Der Humor”. *Almanack*, 160-166.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- HUTCHEON, Linda (1989). *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Col. Arte e Comunicação, n.º 46. Lisboa: Edições 70.
- MACHLINE, Vera Cecília (2004). “Teria o conceito setecentista de humor jocoso derivado da antiga teoria humoral?”. In MARTINS, R.A., MARTINS, L.A.C., SILVA, C.C., FERREIRA, J.M.H. (eds.) *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3.º Encontro*. Campinas: AFHIC, 471-478.
- MARTINS, J. Cândido (1995). *Teoria da paródia surrealista*. Col. Humanidades.

Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.

MARTINS, Mário (1987). *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*. Col. Biblioteca Breve, Vol. 15. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

MEXIA, Pedro (s.d.). "Paradoxo do Comediante". *Ípsilon* (disponível em <http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=244447>).

NUNES, J.M de Sousa (s.d.). "Ficção". *E-Dicionário de Termos Literários* (disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=193&Itemid=2).

PIRES, Jacinto Lucas (13-26 janeiro 2010). "Dupla Voz". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12.

POUSSAS, Hiran de Moura (dezembro 2009). "Carnavalização e Dialogismo: Uma leitura de textos literários polifónicos". *Ícone. Revista Eletrônica de Letras*, vol. 5, 15-22.

RAMOS, Manuel da Silva (13-26 janeiro 2010). "Como a radioactividade". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13.

SAMPAIO, Ernesto (1969). "Prefácio". In MARTINHO, Vergílio e SAMPAIO, Ernesto (orgs.). *Antologia do Humor*. Lisboa: Edições Afrodite, 11-25.

SANGSUE, Daniel (1994). *La Parodie*. Col. Contours Littéraires. Paris: Hachette Livre.

_____ (2004). « La parodie, une notion protéiforme ». In ARON, Paul (org.). *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*. Québec: Éditions Nota bene, 79-102.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (2003). *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Editora Ática.

SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. Col. Points. Paris: Éditions du Seuil.

XAVIER, Lola Geraldes (2007). *O Discurso da Ironia em Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 1-65.

2.3. Bibliografia geral

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1990). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ARISTÓTELES (2006), *Retórica*. Lisboa: INCM.
- BAKALI, Dr. (15-28 agosto 2007). “Ciberespaço e Ascese”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11.
- BARREIRA, Aníbal e MOREIRA, Mendes (2004). *Pedagogia das Competências*. Col. Guias Práticos. Porto: ASA Editores.
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- _____ (2008). *Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____ (2007). *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BERTRAND, Rita (2013). “Teatro & Danças”. *Revista Sábado*, nº 464 (Suplemento “Tentações”), 40.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Col. Teorema Série Especial. Lisboa: Teorema.
- COELHO, Conceição e CAMPOS, Joana (2003). *Como abordar... o portfolio na sala de aula*. Porto: Areal Editores.
- COELHO, Eduardo Prado (1984). *A Mecânica dos Fluidos - literatura, cinema, teoria*. INCM.101-107.
- COELHO, Jacinto Prado (1992). *A Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve
- CORREIA, Rita de Oliveira (2008). *Don Juan: o próprio, o outro e a fronteira: um estudo sobre identidades problemáticas*. Lisboa: Faculdade de Letras. (dissertação de mestrado disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/388/1/19836_ulfl_061285_tm.pdf).
- CRATO, Nuno (2011). *O “Eduquês” em Discurso Direto*. Lisboa: Gradiva.

CURTIUS, Ernst Robert (1990). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Williard R. Trask. Princeton: Princeton University Press.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, (2001). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Verbo.

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2001-2002). Lisboa: Círculo de Leitores.

ECO, Umberto (1983), *De Bibliotheca*. Trad. M. Luísa Rodrigues de Freitas. Lisboa: Difel.

FRIAS, Paulo (15-28 agosto 2007). “Os novos colonos”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9.

GARGATÉ, Carlos, BALEIRO, Odília (2002). *Uma Prática Sustentada de Gestão Flexível do Currículo*. Col. Hoje. Lisboa: Texto Editora.

HALPERN, Manuel (15-28 agosto 2007a). “A vida como ela não é”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12-13.

_____ (15-28 agosto 2007b). “Jardins encantados”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14.

HALPERN, Manuel, NUNES, Maria Leonor (15-28 agosto 2007c). “Pode alguém ser quem não é?”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8.

HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2.^a ed. New York: Methuen.

JOHNSON, Spencer, JOHNSON, Constance (1997). *O Professor Um Minuto*. Trad. Clara Wallenstein Teixeira. Lisboa. Editorial Presença.

LÉVY, Pierre (1999). *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34.

MACHADO, José Pedro (1989). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Vol. IV. Lisboa: Livros Horizonte, 164, 313.

MAESTRO, Jesús G. (2004). “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”. *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, vol. 48, n.º 4-5, 599-611 (disponível em <http://pt.scribd.com/doc/86312840/Cervantes-y-Shakespeare-El-Nacimiento-de-La-Literatura-Metateatral>)

- MANN, Thomas (1996). *Être écrivain allemand à notre époque*. Trad. Denise Daun. Paris: Gallimard, 175.
- _____ (2011). *O escritor e a sua missão*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar.
- MARQUES, Carla, SILVA Inês e FERREIRA, Paula Cristina (2006). *Nova Terminologia Linguística para os Ensinos Básico e Secundário: roteiros para a acção didáctica no Secundário*. Col. Ficheiros Pedagógicos. Porto: Edições ASA.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2012). Decreto-Lei n.º 41/2012. *Estatuto da Carreira Docente*. *Diário da República*, 1.ª série — N.º 37 — 21 de fevereiro de 2012, 835.
- MORAL JIMÉNEZ, María de la Villa (marzo 2010). “La (re)presentación de las identidades psicosociales en el teatro de la vida cotidiana (*Theatrum Mundi*)”. *Athenea Digital*, n.º 17, 53-76. (disponível em <http://www.redalyc.org/pdf/537/53712938004.pdf>).
- MOURÃO-FERREIRA, David (1992). “Editorial”. In *Tesouros de Teatro na Literatura Portuguesa para Crianças*. *Boletim Cultural Fundação C. Gulbenkian*. VII Série. N.º 6.
- PAVIS, Patrice (1999). *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PERRENOUD, Philippe (2000). *10 Novas Competências para Ensinar*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artemed.
- _____ (2001). *Porquê Construir Competências a partir da Escola*. Trad. Fernando Alves. Col. Cadernos do CRIAP. Porto: ASA Editores.
- PINTO, Manuel (2002). *Televisão, Família e Escola*. Col. Ensinar e Aprender 22. Lisboa: Editorial Presença.
- PLATÃO (2001). *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 21-337a.
- REIS, C., LOPES, A. C. M. (1994). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 4.ª ed. revista e aumentada.
- REIS, Carlos (2008). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 2.ª ed.
- RIBEIRO, Alice e SILVA, José Manuel (2003). *Os Media e as NTIC na Aula de*

Português. Col. Como Abordar... Porto: Areal Editores.

ROLDÃO, Maria do Céu (2003). *Gestão do Currículo e Avaliação de Competências – As questões dos professores*. Lisboa: Editorial Presença.

ROSA, Jorge Martins (15-28 agosto 2007). “A rivalidade da sombra”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10.

RYMASZEWSKI, Michael *et alii* (2007). *Second Life: guia oficial*. Trad. Abner Dmitruk. Rio de Janeiro: Ediouro.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) (2012). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify.

TAVANI, Giuseppe (ed.) (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Edições Colibri.

The New Shorter Oxford English Dictionary (1993). Vol. 2. Oxford: Clarendon Press: 3701.

VUILLEMIN, Jean-Claude (2009). “*Theatrum Mundi: désenchantement et appropriation*”. *Poétique*, n.º 158, 173-199.

WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.

2.4. Sítios da *internet*

www.luisacostagomes.net

www.secondlife.com